



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL PROCESO DE LEGITIMACIÓN DEL MODERNISMO EN MÉXICO: POLÉMICAS LITERARIAS (1893-1898)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS
(MEXICANAS)

PRESENTA:

Lic. Diana Marisol Hernández Suárez

TUTORA:
Dra. Eliberta Esther Martínez Luna
Instituto de Investigaciones Filológicas

México D.F., junio de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS REALIZADA CON EL APOYO DEL PROGRAMA DE BECAS DE ESTUDIOS DE
POSGRADO
(CEP-UNAM)

A mi madre, que ha imaginado para mí un mundo y ha sabido hacerme libre. A mi hermano, cuyos talento e inteligencia han sido una guía.

A Sebastián Pineda, porque "no hay en el mundo encuentro casual que no sea, secreta o misteriosamente, una cita".

El mal del siglo

El paciente:

– Doctor, un desaliento de la vida
que en lo íntimo de mí se arraiga y nace,
el mal del siglo... el mismo mal de Werther,
de Rolla, de Manfredo y de Leopardi.
Un cansancio de todo, un absoluto
desprecio por lo humano... un incesante
renegar de lo vil de la existencia
digno de mi maestro Schopenhauer;
un malestar profundo que se aumenta
con todas las torturas del análisis...

El médico:

– Eso es cuestión de régimen: camine
de mañanita; duerma largo, báñese;
beba bien; coma bien; cuídese mucho,
¡Lo que usted tiene es hambre!...

José Asunción Silva

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
I. DISCUSIÓN CRÍTICA SOBRE EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO	18
1. Cuestionamientos del modernismo en relación con Latinoamericanas	21
2. Aproximaciones críticas al modernismo	25
3. La <i>secularización</i> en América Latina: construcción de sentido	34
4. La construcción de la <i>Independencia intelectual</i>	41
5. La universalidad modernista	51
6. Los modernismos	56
II. EL MODERNISMO EN MÉXICO. POLÉMICA DE 1893.....	64
1. La torre de marfil: breve panorama del modernismo en México.....	68
2. La formación de un espacio discursivo: La polémica de 1893.....	74
3. La cuestión modernista.....	76
4. La ironía modernista.....	84
5. Gestos intelectuales: antecedentes de la polémica de 1893.....	95
6. Polémica decadentista	100
III. LEGITIMACIÓN DEL MODERNISMO. DE LAS POLÉMICAS DE 1896 Y 1898	
A LA <i>REVISTA MODERNA</i>	132
1. Los alcances del modernismo: construcción discursiva.....	133
2. Polémica de <i>Fuegos Fatuos</i> : literatura nacional-nacionalista.....	139
3. Polémica de (1897) 1898. La literatura modernista.....	153
4. La <i>Revista Moderna</i>	171
CONCLUSIONES.....	183
BIBLIOGRAFÍA	190

AGRADECIMIENTOS

En la elaboración de esta tesis agradezco principalmente a mi asesora, la Dra. Esther Martínez Luna, por su constante y paciente guía en la labor académica. Agradezco también su incondicional ayuda y su amistad. Agradezco la atenta lectura del Dr. Gustavo Jiménez Aguirre, cuyas agudas críticas me orientaron en el enfoque de mi investigación. Doy gracias a la Dra. Yanna Hadatty Mora, por su lectura a conciencia e importantes recomendaciones. Al Dr. Leonardo Martínez Carrizales agradezco su inteligente lectura. Agradezco al Mtro. Dalmacio Rodríguez Hernández porque sus precisas críticas hicieron posible organizar este trabajo. A Sebastian Pineda agradezco su presencia, su incondicional cariño y compañía, su inteligente ayuda, que abre mundos siempre sorprendentes. Agradezco las joviales e inteligentes palabras de Karla Urbano. Agradezco también la ayuda académica y moral de otros tantos amigos y colegas, principalmente de Ignacio Sánchez Prado, de Agapito Maestre, de Guadalupe Ahumada Vasconcelos y de Victoria Domínguez.

INTRODUCCIÓN

La torre de marfil tentó mi anhelo;
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.
Rubén Darío

El modernismo ante todo tuvo un carácter polémico, paradójico y crítico como respuesta a un ambiente cultural de cambio de siglo, lleno de transformaciones económicas, laborales, tecnológicas, políticas y sociales. El caudal incesante de las reflexiones, críticas y cuestionamientos a su época hacen de este movimiento una expresión cultural compleja, contradictoria y heterogénea. Se trató no sólo de una manifestación literaria, sino, ante todo, de una transformación espiritual, intelectual y filosófica. Las direcciones del modernismo son diversas, inaprensibles en una sola definición o en un manojito de conceptos. Cada producción literaria requiere de una valoración individual, es decir, no es del todo fructífero analizar las expresiones polémicas, de crítica literaria, o de reflexión moral o filosófica bajo la única óptica de la búsqueda estetizante de las letras. En particular, los textos que obedecen a discusiones literarias no tienen los mismos fines que las obras poéticas. Mientras las segundas buscaban expresar la *relación* y el *símbolo* para alcanzar la universalidad y *lo inmortal* en literatura, las primeras no pretendían dar las bases del programa modernista, sino afianzar, de manera intelectual, esa expresión en un medio cultural. No pretendían justificar la expresión, sino legitimar su circulación y su libre producción. Es cierto que todos los esfuerzos modernistas servían a un sólo ideal: *el arte libre*; pero lo hacían desde distintas posiciones, desde hondas reflexiones sobre su época, y a través de complejas estrategias de transformación discursiva. El modernismo, en el fondo, es la renovación del *logos*, y no sólo de la poesía. Por medio de la expresión poética lograron construir y transformar universos, pero fue por medio de la defensa de la nueva expresión que cimbraron las bases del discurso dominante, acaso caduco, para transformarlo por medio de la actualización epistemológica.

En esta tesis de maestría analizo tres polémicas literarias bajo la idea de que afianzaron, dentro de la literatura mexicana, al modernismo: movimiento panhispánico que *modernizó* las

letras en lengua española. Los espacios de pertenencia de la cultural hispánica –como mostró este movimiento– no se encuentran dentro de fronteras políticas, menos aún dentro de las preceptivas de una práctica regional o política. Así como la lengua, las producciones literarias rebasan cualquier atadura política, ideológica o geográfica. La lengua se revela a sí misma, se construye y se transforma. El modernismo, en la afirmación latinoamericana, se apropió de toda la tradición de Occidente heredada por la última orilla de Europa: España, para después incorporar toda la tradición latina.

Este movimiento no reclamó el centro de enunciación. Creó “centros sin centro”. Ante la extensión de la lengua española, y tras la apropiación de la cultural occidental, anularon la supuesta marginalidad del escritor latinoamericano y se incorporaron a la cultura universal. Desde la *verdadera patria*, la lengua, los modernistas trazaron una sola cultura –una sola voz expresada en multitud de individualidades–. La transformación, la incorporación y la búsqueda de esta expresión no fue fácil. Fue acaso un proceso demasiado largo. El modernismo tuvo que transformar las letras, y las formas culturales *desde adentro*. No se trató sólo de adaptación de una nueva forma a un ambiente cultural en constante cambio; los modernistas ante todo buscaron arraigarse a una tradición universal e incorporar la Modernidad a la cultura.

En esta investigación, por lo tanto, para estudiar las polémicas literarias en México de 1893 a 1898, me propongo analizar el proceso de legitimación, formación y transformación de este momento literario. Busco comprender esta manifestación literaria que se negó a afianzarse en escuelas, en preceptivas y en sistemas, con el fin de alcanzar la libertad artística. Busco mostrar algunas de las tensiones discursivas, sociales y culturales que se manifestaron tanto en la capital –la ciudad letrada– como en las provincias –también ciudades letradas–.

Los modernistas fueron conscientes de esta condición fluctuante e inaprensible de la lengua y de la cultura, razón por la que basan toda su propuesta literaria en un *movimiento* y no en un programa. O bien, en las palabras del Duque Job, “nuestro único programa es la libertad” (“Al pie de la escalera”:²). La renovación lingüística y poética propuesta por el modernismo no alcanzó sólo la forma, sino también el fondo, el contexto y la base epistemológica que subyace en toda producción estética. El modernismo implicó la construcción de una estética basada en la libertad plena. La libertad en el arte rebasó los límites religiosos, regionales, ideológicos, políticos y retóricos. La renovación de la lengua supuso que el modernismo dibujara un espacio de enunciación y de pertenencia en el español, *lugar* desde el que se construye una fraternidad intelectual. Desde una lengua propia y heredada, los intelectuales modernistas reclaman una tradición occidental que les pertenece, y así construyen una dimensión de enunciación universal.

La numerosa crítica que hay al respecto del modernismo es una muestra de sus diferentes direcciones y de la imposibilidad de aprehenderlo bajo una sola noción. Por esta razón me he dedicado a revisar las propuestas de filólogos y ensayistas que han estudiado la labor intelectual de los modernistas por transformar su medio cultural, por cimbrar el discurso hegemónico, y que, ante todo, han explicado el proceso de transformación, de incorporación y adaptación por medio de *tensiones*.¹ Me parece que el estudio de las tensiones muestra el proceso de creación de

1 Las tensiones en este trabajo las entiendo como relaciones entre un contexto y un discurso. En un sentido más amplio, podría decirse que es la relación de un discurso con otro, puesto que toda acción social –y cultural– implica de por sí un *acto de habla*. Bajo este entendido, con este término me refiero a las relaciones *interdiscursivas* –culturales, filosóficas, políticas, educativas, o de otra índole– que se establecen en los momentos enunciativos para la formación de una argumentación o sistema de pensamiento. Estas tensiones permiten la construcción discursiva de sentidos o ideologías, puesto que son los elementos que “anclan” el razonamiento argumentativo a lo probable (*eikós*). Es decir, estas tensiones vinculan una noción con su contexto y lo hacen plausible argumentativamente. Se construye un sistema de ideas que “vuelve real” o “posibilita” hacer algo dentro de un dominio retórico-político. En términos retóricos, pueden ser pensadas como los medios de

espacios retóricos y de “nuevos” sistemas de ideas que, por medio de estrategias discursivas, inscriben una manifestación o propuesta en cierto contexto y le dan legitimidad. Para analizar las tensiones culturales, intelectuales y discursivas que dieron los fundamentos argumentativos a las polémicas literarias me dedico, en primer lugar, a hacer un recorrido panorámico entre los críticos literarios latinoamericanos que, a mi parecer, sistematizan de manera clara el ideario modernista y sus bases ontológicas reflejadas tanto en sus obras literarias como en su quehacer intelectual. El estudio de las “polémicas literarias” permite observar este fenómeno literario e intelectual, y advertir de qué forma los escritores crean, admiten, objetan o presentan rumbos y orientaciones que se desprenden de un determinado momento cultural. Las polémicas dan cuenta de la recuperación crítica de la noción y del valor de la experiencia en la creación literaria. Hacen accesible la comprensión de la emoción que genera la literatura, porque nacen como proceso de recepción de la creación artística. El estudio de las polémicas, en fin, me permite entender el modernismo como fenómeno cultural e intelectual, y no como mera *imitación* de las poéticas europeas.²

persuasión (*pisteis*) de los que se vale el orador para hacer plausible y pertinente su discurso dentro de un contexto enunciativo, de acuerdo a su propuesta axiológica de algún campo. Se podrían pensar las tensiones discursivas en relación al *kairós* –lo oportuno o la oportunidad–, sin embargo, también se puede construir un dominio retórico por medio de las tensiones. Y con ello, nuevos conceptos o paradigmas interpretativos de algún fenómeno en cuestión. Las polémicas parecen brindar la oportunidad de construir por medio de estos mecanismos discursivos espacios simbólicos para la discusión y construcción de propuestas sistemáticas de ideas. Las discusiones, además implican *gestos* o *guiños*, actos discursivos, que señalan el posicionamiento ante un discurso que pretende inscribirse dentro de un campo de ideas para generar tensiones (y así, nuevos espacios retóricos). De manera general, esta idea de tensión surge de diversas lecturas que más adelante se glosarán, tales como *La realidad ausente. Teoría y análisis polifónico de la argumentación* (2000) de Luisa Puig, y *Sobre el carácter retórico del lenguaje y de cómo los antiguos griegos lo descubrieron* (2005) de Antonio López-Eire.

- 2 El modernismo hispanoamericano se ha entendido, a juzgar por lo que sostuvo Max Henríquez Ureña, quien fuera uno de sus primeros historiadores, como un movimiento en donde caben todas las tendencias, “con tal de que la forma de expresión fuese depurada, esto es, con tal de que el lenguaje estuviera trabajado con arte, que es,

En el primer capítulo de esta tesis me interesa revisar la discusión sobre la configuración cultural y literaria del modernismo latinoamericano, y luego mexicano, con el fin de poder inscribir las polémicas dentro de un plano más global. Esto me ayudará a tomar distancia de cierta crítica que presupone que el modernismo mexicano, y particularmente las polémicas, fueron un producto de influencias poéticas directas con Europa, sin intermediarios latinoamericanos. No se trata, en mi investigación, de un estado de la cuestión, sino de un panorama crítico que revela, sistematiza y organiza los fundamentos ideológicos, culturales, filosóficos, espirituales y artísticos del quehacer intelectual de los modernistas. En primer lugar, reviso las propuestas del crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot (1929-2005), quien encuentra el malestar cultural y espiritual de los modernistas fundamentado en un cambio global y profundamente mercantilista. La vinculación con las prácticas sociales y el modernismo están directamente ligadas con el estudio de esta manifestación cultural como producto de los cambios del capitalismo, la industrialización y la actitud mercantilista de la sociedad burguesa; y es bajo estos términos que se abre el problema de la Modernidad en relación al modernismo, pues se incorpora el arte en el mercado, lo que produjo la marginación del escritor, que fue desplazado en el ámbito laboral. Este cambio social causó un profundo sentido de desarraigo y angustia en el escritor modernista, además, la secularización, según Girardot, fue uno de los fundamentos que obligarían a los modernistas a modificar el sistema de pensamiento de un mundo en transformación. Por otra parte, el crítico uruguayo Ángel Rama (1926-1983) realiza una explicación efectiva sobre la forma de incorporación de la cultura occidental –y particularmente francesa– en la cultura latinoamericana. Revela las hondas complicaciones de apropiación de una cultura que “reclamaban” como propia tras la *independencia intelectual*, y da muestra de las

por excelencia, el rasgo distintivo del modernismo” (*Breve historia*: 19).

tensiones culturales y discursivas que mantenían los intelectuales modernistas con su época. El ensayista mexicano Octavio Paz (1914-1998) advierte sobre la importancia de estudiar el modernismo desde su búsqueda por la universalidad, como forma de guarecer la cultura y la intelectualidad del anacronismo histórico, social y político de su época, por medio de la renovación literaria. Este autor recupera el problema de la Modernidad en relación con el modernismo para señalar, de manera secundaria, las tensiones intelectuales entre grupos. Por último, el escritor José Emilio Pacheco (1939-2014), de manera clara y sin alejarse de la producción poética, muestra que el proceso de instauración del modernismo se debió a la necesidad de recuperar la autonomía, la libertad y la tradición occidental. Señala el proceso de incorporación de elementos de la tradición castiza y francesa a la nueva expresión americana. Y, al unísono de Paz, este autor muestra las tensiones interdiscursivas de las propuestas modernistas con su contexto; revela los fundamentos argumentativos y artísticos que soportaron las discusiones de los poetas modernos en el proceso de legitimación de su movimiento en México. A mi entender, ellos dos comprendieron a cabalidad las implicaciones culturales, estéticas, ideológicas y retóricas de este fenómeno literario. En este capítulo pretendo mostrar las bases que permiten entender el modernismo como una renovación lingüística con implicaciones de transformación epistemológica, lo que hace posible y factible analizar las polémicas a la luz de los estudios del discurso y, por ende, comprender el entreverado cultural que hace posible la legitimación del modernismo en México como política cultural.

Estos cuatro críticos advierten que la originalidad de este movimiento se debe al cambio del paradigma epistemológico con respecto al arte y la actitud del artista dentro de las élites latinoamericanas, y no solamente a la incorporación de estéticas extranjeras o a la búsqueda de

paraísos artificiales o exóticos. He elegido estas propuestas teóricas porque revelan, de manera directa o indirecta, las tensiones discursivas de los discursos modernistas.

Las tres polémicas que analizo en esta tesis bajo toda esta concepción del modernismo no fueron las únicas ocurridas en este momento histórico. Sin embargo, son las que dan cuenta de la pugna del modernismo por incorporarse no sólo a la tradición mexicana, sino al canon cultural. Muestran la insistencia de los modernistas por cimbrar el discurso hegemónico para instaurar uno basado en la libertad y en la constante renovación: en el movimiento. Me parece que un estudio a profundidad del contenido de estas tres polémicas ayuda a la comprensión de un momento fundamental de la historia literaria mexicana en que se presentaron orientaciones y rumbos distintos.

En el segundo capítulo, tras la revisión panorámica de estos cuatro críticos del modernismo, realizo el análisis de la polémica de 1893 con el fin de mostrar cómo se intentó, por medio del discurso, la apropiación de un espacio simbólico de enunciación. Esta polémica plantea un problema retórico, naturalmente con repercusiones históricas, al presentar el modernismo como una prolongación del decadentismo.³

Esta primera polémica puede ser leída como el inicio de la consolidación del modernismo en México. Se originó porque el 8 de enero de 1893, en el diario *El País*, el propio jefe de redacción –José Juan Tablada– se atrevió a publicar el texto titulado “Misa negra”, uno de sus poemas más polémicos porque *profanaba* el rito eclesiástico al proponer, sobre todo en la última estrofa, todo un acto erótico:

3 Para tener un panorama más claro del problema del decadentismo en América Latina puede revisarse la propuesta de Jorge von Ziegler, “Las revistas azules”, en *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*; edición y estudio introductorio, Belem Clark de Lara, Elisa Speckman Guerra, UNAM: 2005, pp: 209-238.

[...] celebrar, ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor,
lleno de esencias y desnudo,
¡la Misa Negra de mi amor!

(*Antología del modernismo*: 23)

Sin embargo, a la luz de algunos *gestos* intelectuales, esta “causa” que *originó* la primera discusión que analizaré en esta investigación resulta aún más interesante como estrategia que como una simple expresión poética. En sí, me parece que en esta primera polémica se utiliza el término 'decadentismo' como una ironía argumentativa para devaluar el discurso hegemónico cultural e instaurar el discurso del modernismo.⁴

En el tercer y último capítulo me interesa mostrar cómo las polémicas de 1896 y 1898 tuvieron intereses distintos a la polémica de 1893. La segunda polémica apareció con cierta tardanza, en 1896, con el ánimo de discutir la pertinencia de la literatura nacionalista.⁵ Esta

4 Hay que notar que en los ámbitos literarios de otras latitudes hispanoamericanas ya se discutían las cuestiones de la actitud del artista y del arte ante el modernismo, y se cuestionaba la vigencia y pertinencia del decadentismo en América Latina. Estas discusiones pueden revisarse en J. Olivares, *La novela decadente en Venezuela*, y en David Jiménez Panesso, *Fin de siglo. Decadencia y Modernidad: ensayos sobre el modernismo en Colombia*. por lo tanto, la discusión no comienza en México, y no se incorpora de manera gratuita. Además, como deja ver el libro de Ignacio Díaz Ruiz, desde comienzos de 1890 los escritores latinoamericanos tenían correspondencias críticas y polémicas continentales, lo que sugiere que ninguna de estas discusiones era nueva para los “decadentistas/modernistas” mexicanos. Por tal motivo se insiste en que se trató de una estrategia discursiva y no de un “cuestionamiento existencial”.

5 Pese a la búsqueda hemerográfica que hice con respecto a estos años, no localicé algún texto que formara parte de la discusión sobre el modernismo y la creación de la *Revista Moderna*. Si bien se siguen discutiendo cuestiones relacionadas con la literatura moderna, ya no se hacen desde la polémica sino desde la crítica literaria, pueden revisarse los materiales críticos recogidos en las obras completas de Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, José Juan Tablada, etc. Desconozco las razones por las que se encuentra este silencio en medio de un proceso abocado a crear el órgano difusor modernista por excelencia. Es probable que esto se deba a la aparición de la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoe en 1894, que habría de dejar de ser publicada en 1896, un año más tarde del fallecimiento de Gutiérrez Nájera. Año en que comienza la segunda polémica. Sin embargo, pese a la insistente propuesta de la crítica de que la *Revista Moderna* se funda como continuación de la del Duque

polémica permitió también, aunque de manera indirecta, la crítica contra la organización política liberal basada en la educación positivista. Estuvo encabezada principalmente por Amado Nervo. La tercera polémica, que va de finales de 1897 a 1898, fue quizás la más dinámica de las tres. Protagonizada principalmente por Amado Nervo y Victoriano Salado Álvarez, con significativas intervenciones de Jesús E. Valenzuela y José Juan Tablada; en esta última polémica se discutió la pertinencia de un sistema literario y la “adaptabilidad” del movimiento modernista. La búsqueda de legitimación del modernismo no estuvo en la mira de estas dos discusiones. Sin embargo, los argumentos aquí expuestos –y las polémicas mismas– serán la base para instaurar, legitimar y afianzar la expresión modernista tras la publicación de la *Revista Moderna* (1898). Ivan Schulman, acaso uno de los teóricos más recientes en los estudios panorámicos del modernismo– da las bases de interpretación epistemológica y discursiva del quehacer modernista. Acaso sea la polémica de 1893 la más compleja de las tres polémicas, pues es la que realmente pretende abrir el campo cultural mexicano para implantar el modernismo, sin embargo, estas dos últimas polémicas serán las que, finalmente, logren cimbrar el discurso cultural hegemónico –aunque no se lo propongan– para no sólo permitir la aparición de la *Revista Moderna*, sino ampliar su circulación, crear nuevos lectores y reclamar, legítimamente su lugar en la cultura nacional, latinoamericana y universal.

En cuanto a la crítica de las polémicas literarias del modernismo mexicano, aún son pocos

Job resulta poco clara, ya que no es hasta después de dos polémicas más que se publica por primera vez esta revista. En el texto *El modernismo a través de cinco revistas* de Belem Clark se sugiere que la interrupción de la polémica se debe a que Gutiérrez Nájera les “ofrece la solución: aquella 'revista moderna' tan esperada”(16). Esta consideración la funda en que dentro de la nómina de la revista se encontraban Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Federico Gamboa, Ángel de Campo, Rafael de Zayas, José Bustillos y Balbino Dávalos.

los críticos que se han dedicado a su estudio.⁶ Uno de los trabajos más claros y con más alcances críticos sobre la complejidad de estas polémicas es la introducción a la edición facsimilar de la *Revista Moderna* (1987) de Héctor Valdés, quien no sólo da cuenta de las polémicas como antecedente de la revista, sino que también señala los problemas de interpretación de estos textos al no tratarse de literatura ni de programas o manifiestos. De igual forma, sin profundizar mucho en las implicaciones, señala los cambios que los autores hicieron sobre las polémicas y cómo después las publicarían en sus respectivas memorias o en la misma *Revista Moderna*, con el fin, quizás, de imprimirles otro carácter del que tuvieron. De manera muy aguda, señala Valdés por qué las polémicas comienzan “confundiéndose” los términos decadentismo/modernismo, cuando la diferencia de términos ya era conocida en el mundo hispanohablante, por lo que propone que se trató de una “curiosa” provocación.⁷

6 Se encuentran, sobre todo, menciones a la discusión establecida entre los modernistas en la crítica individual, sin hacer el recuento de las polémicas. Pueden revisarse los trabajos de Fernando Curiel, *Tarda necrofilia, itinerario de la segunda* Revista Azul (1996), Luis Mario Schneider, *Ruptura y continuidad* (1996) y el de Jorge Olivares, *La novela decadentista en Venezuela* (1984).

7 En las polémicas modernistas es posible intuir cierta propuesta poética, sobre todo si se piensa que buscan inscribirse dentro de una tradición estética. En cambio, no parece clara la creación de un programa o un manifiesto modernista, pues de ser así habría de entenderse como la declaración de principios, como una exposición de propósitos que habría de seguir un grupo. En lo sustancial, un programa explica de modo sintético y claro lo que en el fondo se pretende con los textos artísticos. De tal manera que puede “ampliarse” esta noción para poder ver en cada texto un manifiesto. En este sentido se podría decir, entonces, que hay una serie de manifiestos individuales –como sugieren Paz y Pacheco–, y por lo tanto, se trata de una suma de individualidades poéticas e ideológicas. El modernismo tuvo actitudes distintas, cuya única igualdad se encontraba en la vinculación o filiación de un arte moderno, con iniciativas críticas y escépticas fundadas en un cambio del paradigma de ideas. De esta suerte, no se puede hablar de un “manifiesto” modernista, sino en lo que yo podría sintetizar como “principios de época”. Por otra parte, en esta tesis retomo sólo tres polémicas modernistas, pese a que en el proceso de investigación encontré diversas polémicas que se relacionan con el modernismo y sus alcances; las cuales no han sido aún recuperadas. Elijo estas polémicas porque en éstas se destaca la discusión directa y pública sobre el decadentismo/modernismo mexicano, así como una fuerte crítica hacia la sociedad

Recientemente, con interés de explicar y comprender más ampliamente el modernismo, ha sido Belem Clark de Lara quien se ha dedicado a recuperar y editar los textos que forman parte de las discusiones artísticas de este movimiento. En colaboración con Ana Laura Zavala ha recuperado, en *La construcción del modernismo* (2002), ocho polémicas. Según la clasificación que ambas autoras han hecho, estas polémicas van desde 1876 hasta 1907, y dan cuenta del proceso de construcción discursiva de la poética de este movimiento. Si bien, por mi parte he realizado una investigación hemerográfica, con el fin de revisar el medio material de enunciación de las polémicas y apreciar las tensiones discursivas con otros textos o noticias en los periódicos, para esta investigación tomé como guía inicial *La construcción del modernismo*, de Belem Clark y Ana Laura Zavala, aunque, conforme avanzaba en la investigación, me fui apartando de la propuesta de las autoras, pues las exigencias del análisis de las polémicas me llevaron a revisar otros materiales y a analizar la materialidad discursiva de estas polémicas.⁸ Sin embargo, debo mi punto de partida a la recuperación que han hecho las autoras. Por otra parte, la recuperación de material, así como el rastreo de conceptos, de momentos y de enunciaciones me fue posible

porfiriana, con el fin de implantar una propuesta cultural, que si bien se resguardaba bajo el argumento de la libertad artística buscaba también establecer preceptivas y poéticas, las cuales fueron logradas después de 1903-1905 (como señala Eliff Lara en “El vuelo del ángel caído”). Cabe adelantar que estas tres polémicas sirven de antesala a la publicación de la *Revista Moderna*, pero en estricto sentido, sólo una preparó “el terreno discursivo” para su aparición. Las otras dos servirían más tarde como “elementos” y “argumentos” legitimadores del modernismo.

- 8 Entiendo por materialidad discursiva los medios, soportes o plataformas que permiten y se relacionan con una enunciación y su momento. En este sentido no se pueden desatender las implicaciones pragmáticas y retóricas dentro de la construcción de un sentido. Así, el estudio de la materialidad discursiva me permite estudiar las polémicas no aisladas de su horizonte de enunciación, sino en tensión con él. Pues, como ya se ha insistido, no es plausible estudiar la literatura, aun menos los textos que se relacionan en la formación de los sistemas literarios, o de las propuestas estéticas, fuera de su contexto y bajo ideas preconcebidas sobre una manifestación literaria. Por otra parte, es sólo dentro de la materialidad discursiva que la retórica parece ser admisible como propuesta de estudio.

gracias a la base de datos que la Hemeroteca Nacional ha hecho tras digitalizar algunas de las publicaciones periódicas.

La intención de estas polémicas, como se muestra en esta investigación, fue la de formar un espacio intelectual cultural y de recepción en el ámbito cultural mexicano, editorial y periodístico, para el modernismo. Bajo la óptica de esta propuesta, se entiende el modernismo mexicano como un proceso cultural, inscrito en una tradición literaria nacional y universal, así como en un ideario político y social latinoamericano, y no como una manifestación estética producto de una “inquietud de época”. Las discusiones giran en torno al modernismo, pero no buscan “construir una estética” o hacer un programa, sino que pretenden preparar el terreno para la aparición de la *Revista Moderna*, así como instaurar una crítica literaria y una base cultural, pero no un sistema. La polémica atrae la atención sobre este movimiento y sus manifestaciones, de la misma manera que arroja luz, atención, popularidad al “nombre” de los sujetos intelectuales que la esgrimen. Si todo acto público es en sí un acto político, en la medida en que las polémicas aparecieron en las páginas de la prensa se abre una dimensión interpretativa sobre *ser* y *hacer* del intelectual, es decir, sobre la formación del *ethos* del escritor, estas polémicas dimensionaron también el quehacer de la política cultural de la época. Algunas de dimensiones interpretativas implícitas dentro de las polémicas pretenden dilucidarlas en esta investigación, con el fin de mostrar otra perspectiva de estudio y poder así contribuir a los estudios literarios sobre el modernismo desde una visión más global, que permita atender a este movimiento como un proceso cultural y literario.

I
DISCUSIÓN CRÍTICA SOBRE EL MODERNISMO EN HISPANOAMÉRICA

El escritor hace algo mejor que inventar: descubre. Y lo que descubre es algo que ya estaba en el idioma, más como inminencia de aparición que como presencia.

Octavio Paz

Las polémicas del modernismo mexicano, emprendidas entre 1893 a 1898, han sido leídas como un proceso de asimilación, adopción y justificación de las poéticas francesas –particularmente del decadentismo– y se han visto tanto como un programa o manifiesto del modernismo, como un proceso de conformación discursiva de una poética incipiente, cuyo motor se limitaba meramente al carácter esteticista, y no como una configuración ideológica e intelectual, ni como base de la conformación de un grupo de hombres de letras.⁹ Ahora bien, la búsqueda de establecer verdades

9 La noción de “polémicas modernistas” toma en consideración una serie de textos o artículos periodísticos que estuvieron dedicados, principalmente, a discutir el papel del arte con respecto a la vida moderna, la función del artista y la búsqueda de legitimación del modernismo. Algunos de estos textos han sido ya recogidos por Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz en *La construcción del modernismo* (2002). A saber, estas polémicas pueden dividirse en tres momentos de discusión –1893, 1896, 1897-1898, hasta la creación de la *Revista Moderna*–, según los intereses que busco en esta tesis. En apariencia, a lo largo de los cinco años se mantuvieron ciertos temas de discusión: la literatura nacional/nacionalista, la literatura y el autor moderno, el mal de *fin de siècle*, el mal de la modernidad, no obstante, más allá de estos “lugares comunes”, en las discusiones se pueden observar mecanismos discursivos –o *guiños*– que señalan las “intenciones” de legitimación los polemistas, así como cierto reproche por la falta de subsidios para realizar su empresa. Cada polémica obedece a circunstancias y fines distintos, aunque pareciera que sólo se persigue uno: la creación de la *Revista Moderna* (1898); esto debido a “la vuelta de tuerca” que Jesús E. Valenzuela (1856-1911) logra al “intervenir” en la última discusión, y pareciera que al fin, tras una prolongada discusión de 5 años, se logra “consolidar” el modernismo con la publicación de la *Revista*. Por otra parte, una de las propuestas más interesantes de la tercera polémica es la creación de un “sistema literario” [sic], cuyos lineamientos no alcanzan a ser definidos. Dicho concepto –“sistema literario”– es introducido por Victoriano Salado Álvarez (1867-1931), y rebatido por Amado Nervo (1870-1919), quien niega la intención de los modernistas de crear dicho sistema, pues no pretendían ajustarse a ninguna suerte de preceptiva. Dicho esto, como se verá más adelante, se puede entender que el “sistema literario” era entendido como conjunto de normas o de preceptos para la creación literaria. En el tercer capítulo se hará un análisis de los textos que conforman la polémica para mostrar algunas tensiones y argumentos que sirvieron como

o nociones categóricas sobre el modernismo –como la imitación de poéticas francesas– limita su estudio. Si se trata de un fenómeno estético-cultural hay que verlo desde enfoques que no lo reduzcan al lugar común de la lectura eurocéntrica.¹⁰ Visto así, el modernismo se escapa a los postulados tradicionales con los cuales se ha tratado de definir, en términos generales, el fenómeno cultural del mundo occidental, particularmente europeo, que se experimentó a finales del siglo XIX y principios del XX.¹¹ Por tal motivo, en el primer capítulo de esta tesis me

fundamento de la legitimación del modernismo en México.

10 La discusión sobre las influencias y adopción o recuperación de la tradición europea se discutirá a lo largo de este capítulo, pues si bien no se está negando la influencia, adopción y apropiación, sí la imitación o la consideración de que el modernismo literario mexicano, particularmente el que corresponde al de los escritores reunidos en aras de la *Revista Moderna*, se limitó a copiar poéticas francesas para “adaptarlas” forzosamente al marco cultural mexicano.

11 Numerosos acercamientos actuales al modernismo han repetido la constante de discutir la Modernidad europea como origen del malestar intelectual referido por los modernistas; no obstante, esto parece una consideración aventurada en tanto que no se toman en cuenta las diferencias entre un contexto y otro –Francia e Hispanoamérica–, así como tampoco los procesos de asimilación, adopción e interpretación de la Modernidad por medio del liberalismo y el positivismo en México. Se parte, tan sólo, de un traslado de nociones europeas, legitimando este método en la acusación de que el modernismo, al menos en un primer momento, obedecía a una imitación de los valores franceses en el arte y el malestar cultural por la Modernidad. Se pueden encontrar recurrentemente menciones a *Matei Calinescu, Las cinco caras de la Modernidad. Modernismo, vanguardia, decadentismo, kitsch y posmodernidad* (1987), así como a Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad* (1986) para explicar las transformaciones de la vida y pensar del hombre al observar los cambios que el progreso tecnológico trajo consigo a lo largo del siglo XIX: mientras Berman da cuenta de la Modernidad como una experiencia vivida por el hombre ante el desarrollo de las urbes y el modo en como éste se ve afectado en su vida cotidiana, Calinescu indaga en el origen del término 'Modernidad' y lo vincula con las manifestaciones literarias; así, bajo estas dos nociones se piensa el modernismo como una vertiente de la Modernidad, como un malestar ante un cambio que exige la vida moderna, la cual, por fuerza, ha provocado un cuestionamiento del lugar que el hombre debe desempeñar en una sociedad en desarrollo, ante una transformación que implicó sentimientos contradictorios en el hombre al verse circulando entre fábricas, vías férreas, zonas industriales, ciudades en expansión, etc. Berman parte de que el hombre tuvo que modificar no sólo su vida cotidiana, sino también su postura frente a lo que él mismo explica como “Modernidad”. En este sentido, el modernismo hispanoamericano no parte de la Modernidad en sí, sino de una crítica a la idealización de la Modernidad, al intento de construcción, casi utópico, de los Estados modernos en las naciones recién

propongo retomar cierta crítica latinoamericana –la que revela el proceso de construcción de ideas– del modernismo para contextualizar el movimiento y sistematizar el conjunto de ideas o de fundamentos ideológicos que giraron en torno a los argumentos esgrimidos en las polémicas modernistas de 1893 a 1898. No he descuidado la revisión de la tradición europea en relación con el fenómeno modernista latinoamericano, con el fin de entender algunas de las tensiones filosóficas que se establecieron por medio del “cruzamiento” de literaturas –que además forman parte de su sistema de ideas–, pero ante todo me parece pertinente entender este movimiento desde la tradición ideológica, crítica y literaria latinoamericanas. De este modo evito basar la investigación solamente en encontrar las influencias, que si bien sí pueden ser estudiadas factiblemente, no siempre permiten entender la complejidad y la dimensión de este proceso cultural.

CUESTIONAMIENTOS DEL MODERNISMO EN RELACIÓN CON LATINOAMÉRICA

Las problematizaciones teóricas y críticas sobre el modernismo son muy variables y, en ocasiones, contradictorias dentro de la historiografía literaria latinoamericana. El fenómeno cultural modernista ha sido estudiado como escuela y movimiento;¹² también como fenómeno independizadas, de un cuestionamiento constante a la propia condición del hombre.

12 En este trabajo, recuperando la propuesta misma de los modernistas –expresada explícitamente por Jesús E. Valenzuela– me refiero al modernismo como movimiento o manifestación intelectual y literaria; el término “movimiento” es empleado por los mismos modernistas, y, como se verá más adelante, denota las características que ellos quisieron imprimir en sus poéticas; no obstante, no será sino hasta más adelante que se aclare a qué se refiere esta noción dentro del horizonte de enunciación del modernismo. Por otro lado, este concepto viene a bien desde las nociones críticas actuales, ya que según Renato Poggioli, el movimiento concibe el cambio en la cultura no como incremento sino como creación, o al menos como un “centro de actividad y energía” (*Teoría del arte*: 35). Así, otros términos plantean una suerte de problemas. El término “escuela” presupone un maestro, un

“epocal”, sensibilidad estética, producción estilística o estetizante, actitud cultural u ontológica, producto socioeconómico, momento de crisis, forma de inserción en el ámbito político y cultural hegemónico y/o bajo la óptica de una actitud antiesencialista característica de la crítica posmoderna, todas son válidas, pues el modernismo *tiene muchas direcciones*. Además, vale la pena entender el modernismo como un conjunto de orientaciones y no como una sola. La variedad de alcances, definiciones y características que se han hecho del modernismo dependen, en gran medida, del momento o de la escuela crítica bajo la cual se formula, pero también de la misma concepción de “literatura” y del *corpus* recuperado o elegido para ser estudiado. En general, dentro de esta diversidad crítica, cada postura se encuentra dirigida en una sola dirección, pero la misma naturaleza heterogénea del modernismo permite abrir el abanico de aproximaciones críticas para estudiarlo también desde las tensiones culturales y estéticas que revelan las polémicas.

En un primer momento de la historia de la crítica del modernismo se consideró como manifestación literaria únicamente a las obras poéticas, por lo que no es de extrañar que surgieran posturas críticas estilísticas y estetizantes, ontológicas, epocales, de sensibilidad artística, abocadas a estudiar las poéticas.¹³ Posteriormente, tras la recuperación de la prosa modernista y

método, el criterio de una tradición, el principio de autoridad y un programa o manifiesto, no se tiene en cuenta el factor histórico, sino sólo el tiempo. Implica una *tékne*, postula el arte como imperecedero al lado de la historia (36). Así, el simbolismo, el decadentismo, el realismo, etc., son escuelas o cenáculos para este teórico, no así el romanticismo –ni el modernismo–; estas nociones representan cierto estatismo, el cambio está dado por la ruptura con una tradición y no en una transformación permanente; el modernismo, en cambio, al estar basado en la crítica a la noción de Modernidad, implica el constante movimiento, la constante transformación y configuración.

13 Algunos de los autores más representativos que se inclinaron por la crítica esteticista, basados en el *corpus* poético, fueron: Federico de Onís, que en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (1934) propone que el modernismo es un sincretismo de las diferentes tendencias poéticas de Europa, lo que permite hacer de su poesía “una manifestación original y con unicidad” (21); José Olivio Jiménez, por su parte,

su inserción dentro del *corpus* literario, así como con el auge de los estudios sociológicos, surgen los estudios que buscan dar explicaciones sociales e intelectuales al modernismo, hasta llegar a los estudios que pretenden englobar todas las consideraciones anteriores. Estos trabajos atienden no sólo a lo “escrito” en poesía, sino también a las prácticas sociales, culturales y políticas, así como a la formación de asociaciones y de ideologías estéticas: a las tensiones que se establecen entre estos aspectos que permiten configurar un sistema de pensamiento o de inclinaciones culturales e intelectuales. El modernismo puede entenderse como un intento de incorporación de Latinoamérica a la cultura occidental. Por un lado, en la medida en que sus postulados coinciden con los movimientos que se venían dando, según Rafael Gutiérrez Girardot, desde la Ilustración alemana y el enciclopedismo francés. O bien, por medio de una transculturación de la tradición occidental según Ángel Rama.¹⁴

Es importante mostrar las consideraciones de estos críticos por las aportaciones que han hecho a los estudios del modernismo, ya que han destacado una serie de peculiaridades sociales y culturales que se relacionan profundamente con las manifestaciones literarias e intelectuales. Dan cuenta del sistema de ideas o fundamentos ideológicos que formaron el discurso modernista, aunque de manera secundaria, o sin ser su objetivo. Al analizar el movimiento logran percatarse

en la *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (1985), señala que el modernismo buscó renovar la lengua española por medio de la incorporación de tendencias poéticas francesas, cuya principal manifestación fue la poesía (28).

14 Si bien es cierto que existen un gran número de teóricos sobre el modernismo, la decisión de retomar solamente a éstos es porque manejan criterios y paradigmas de interpretación incluyentes –ponen en evidencia las relaciones de un discurso, propuesta o postura con otros y dan cuenta de la construcción del ideario modernista–, además de que no se limitan a un solo país o autor, sino que abordan lo latinoamericano en general. Por otro lado, me interesa revisar sus nociones no sólo por considerarlas adecuadas sino también para entender mejor las polémicas del modernismo mexicano como un proceso de legitimación, a la vez que como una vinculación con los cambios en el ámbito cultural de finales del siglo XIX en México.

de que se construye bajo un conjunto de ideas, y que es lo que permite interpretar el modernismo dentro de un paradigma más amplio, y no en una sola dirección. Los planteamientos de estos críticos rechazan la noción del modernismo como una supuesta uniformidad estilística e ideológica basada en el “malestar de época”. Lo legitiman, más bien, como una actitud de renovación intelectual y estética, y, sobre todo, como una universalidad con “voz americana”, según los términos tanto de Rama, como de Gutiérrez Girardot, José Emilio Pacheco y Octavio Paz. O bien, como bien señala Ricardo Gullón (1908-1991), como una incorporación de la cultura hispánica dentro de la tradición occidental.¹⁵

15 Por otra parte, Ricardo Gullón (1908-1991) considera inscribir al modernismo dentro de una tradición hispánica y occidental, al no diferenciar al modernismo del romanticismo, y proponer que, al menos para España, el primero es consecuencia del segundo. En primer lugar Gullón establece una fuerte crítica a la tradición historiográfica que buscan reducir al modernismo en bloques teóricos y programas estéticos, ya que el modernismo se establece como una crítica de la razón, de las verdades eternas y dogmáticas: como una oposición al discurso hegemónico. El modernismo es visto, entonces, como una “manifestación de época”, es decir, como una inquietud ante la Modernidad y los cambios que implica, y no como una inquietud ante el arte. Con esto explica que las técnicas de composición sean utilizadas en general por un conjunto de escritores de la época sin que éstos sean necesariamente modernistas, como por ejemplo Miguel de Unamuno, quien pese a considerarse ideológicamente antimodernista recurría a las técnicas de innovación estética (*vid. Direcciones del modernismo*). Sin embargo, el distanciamiento por parte de algunos autores del ideario modernista no obedece sólo a una actitud tradicionalista, sino, como en el caso del jalisciense Victoriano Salado Álvarez (1867-1931) –polemista en las discusiones sobre el modernismo en México–, a una inquietud por la tradición literaria mexicana que implicaba la formación de sistemas al servicio de una lógica institucional, o bien, al servicio de un proyecto de nación.

Por otra parte, hay que destacar el acierto de Gullón de ver el modernismo como un fenómeno cultural complejo e irreductible, y de señalar la conciencia crítica y discursiva de los modernistas en sus textos críticos o polémicos. La Modernidad implica una actitud distinta, un ser y hacer distintos, y un modo diferente de situarse frente a la vida y el arte; por lo tanto, el modernismo –tal cual el romanticismo para Gullón– implica una renovación del pensamiento filosófico, cultural y político (*Direcciones*: 15).

APROXIMACIONES CRÍTICAS AL MODERNISMO

Sólo la Modernidad puede realizar la operación de vuelta al principio original, porque sólo la edad moderna puede negarse a sí misma.

Octavio Paz

Para Marshall Berman, los principales “representantes de la época moderna” son Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Richard Wagner, Sören Kierkegaard y Fiódor Dostoievski, los cuales habrían de referir, también en palabras de Calinescu, “la Modernidad estética”, que delata no sólo la nueva forma de concebir el mundo, sino también la denuncia de la *Modernidad degradada*, de los errores a los que ha llevado la Modernidad a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Esta crítica a la Modernidad que señala Berman está dada por la experiencia, por la comprobación de los errores que el progreso ha traído consigo. Este matiz del pensamiento y del arte europeos es lo que marca la diferencia con el modernismo hispánico, pues mientras el primero se basa en la experiencia, el segundo se basa en la crítica de toda la noción de Modernidad y lo que implica, sin haberse encontrado necesariamente con tal experiencia moderna. La crítica más que ontológica es epistemológica, directamente ligada al *logos* y a la conceptualización de “Modernidad”, razón por la que la ironía forma parte de la construcción epistémica –o del ideario– del modernismo hispánico. Una característica del modernismo fue la búsqueda de otra realidad espiritual como reacción contestataria a la hostilidad que sentían hacia el arte de la burguesía, de igual forma que los escritores europeos de la segunda mitad del siglo XIX, como Charles Baudelaire.¹⁶ No obstante la búsqueda fue distinta. En el marco cultural

16 Señala Berman que la crítica de Baudelaire se basa en el malestar de la Modernidad, pues muestra que el espíritu o búsqueda estética se contraponen con el espíritu consumista de la Modernidad burguesa, aspecto que también puede vincularse con la inquietud de Manuel Gutiérrez Nájera expresada en su texto basado en nociones idealistas “El arte y el materialismo” (1876). Para Baudelaire la sensación de verse inmerso en la turbulencia de

europeo sí es evidente una reacción estética contra una Modernidad que se consideraba decadente. Los “poetas malditos”, por ejemplo, se sentían marginados y buscaban revelarse a través de la intensidad de la vida bohemia como protesta contra los errores de la burguesía. Pero en América Latina, donde las políticas liberales estaban en ciernes, no resulta fácil sostener este argumento para explicar la crítica a la Modernidad. Los cambios en la configuración política, la adopción del liberalismo y del positivismo, así como las transformaciones en las urbes y la industrialización, si bien permitieron el pensamiento moderno y la búsqueda del progreso constante, no garantizaron que tal cambio –por lo demás incompleto– se diera también en el plano social y cultural.¹⁷ Así pues, sí hubo un proceso de industrialización, una adopción de una política moderna y la búsqueda de construir la Modernidad en América Latina. Pero no alcanzó a

la vida citadina hace que el artista busque cada vez más captar un nuevo escenario, en lo exótico (*Todo lo sólido*: 150).

17 En concepción de Leopoldo Zea (1912-2004), había dos maneras de ver el progreso en México, particularmente después de las luchas intestinas y de la Restauración de la República (1867): “1) el orden estático, el de las fuerzas negativas del progreso, y 2) el orden dinámico, el de las fuerzas positivas, las del progreso. El orden estático se oponía a todo progreso; se oponía a la emancipación mental en su forma científica, religiosa y política. El orden dinámico defendía este progreso en la emancipación mental”. Estos tipos de progreso estaban representados respectivamente por el clero y el ejército, como restos del pasado régimen, y el otro por las inteligencias emancipadas e impacientes. Uno de los preceptos que buscaban los partidarios del liberalismo era la libertad de culto y la separación de la Iglesia y el Estado, valores del hombre del progreso, del hombre moderno (*El positivismo*: 60). Para garantizar el progreso era necesario unificar a la nación recién restaurada bajo una misma política: el liberalismo, el cual habría de ser implantado a la par de la política educativa del positivismo, señala Charles Hale, encabezada por Gabino Barreda y la Escuela Nacional Preparatoria (1868). Estas políticas que buscaban la emancipación mental, sobre todo, lograrían sembrar la crítica a sí misma, lo que devendría después de la Revolución Mexicana; pero, no sólo eso, sino que serían, al mismo tiempo, el motor o la base del pensamiento moderno, y por lo tanto, de la fácil incorporación y adopción del modernismo en México, ya que la discusión sobre la emancipación intelectual, así como de la libertad educativa y creativa se daría no sólo en el plano de las artes, sino que también en relación con la educación y la política (*vid. Hale, La transformación del liberalismo*).

darse en sí la “experiencia” de la Modernidad en los intelectuales, es decir, una ideología moderna y secular que permitiera establecer una crítica a la degradación de los pilares de la Modernidad. Pese a lo anterior, la experiencia literaria de la Modernidad europea fue valiosa para la formación de la conciencia crítica sobre la Modernidad en Latinoamérica, pues es un modelo que forma parte del fundamento ideológico e intelectual del modernismo, como se puede apreciar en *Los raros* (1896) de Rubén Darío (1867-1916), o bien, en las polémicas modernistas de 1893 y 1898, donde se insiste en que el modernismo tiene cabida en el ámbito cultural mexicano porque no sólo responde a una crisis universal, sino también a un malestar ontológico provocado por la tendencia positivista y materialista de la política cultural y por la educación “moderna” científicista impartida en la Escuela Nacional Preparatoria. Así las cosas, la crítica a la Modernidad desde Latinoamérica se conformó a menudo con implicaciones conceptuales epistémicas y no, como en Europa, con una crítica ontológica a la experiencia sufrida por la Modernidad degradada, quizás porque, al menos en México, no se alcanzó a dar una burguesía propiamente dicha.¹⁸

18 Sin embargo, como ya se ha dicho antes, no se trató de un rechazo, sino de una crítica a la configuración de las políticas culturales. Para lo que conviene al modernismo literario mexicano, cabe mencionar que el término “burguesía”, en primer lugar, no corresponde a lo que se configuró en Europa, pues lo que se consideró como *burgués* en México se refiere al grupo liberal que triunfó tras la República Restaurada y la Reforma constitucional: “los liberales, los que encabezaron el movimiento llamado de Reforma, fueron hombres pertenecientes a una determinada clase social que Sierra llama burguesía” (Zea, *El positivismo*: 34). Sierra, en *Evolución política del pueblo mexicano*, dice que el triunfo se debió a la clase que “había pasado por los colegios, a la que tenía lleno de ensueños el cerebro, de ambiciones el corazón y de apetitos el estómago: la burguesía dio oficiales, generales, periodistas, tribunos, ministros...”, es decir, los considerados hombres modernos u hombres de conciencia libre (citado por Zea, *El positivismo*: 45). Esta clase social alcanzó su apogeo en el Porfiriato, pero no responde, por lo que puede advertirse, a la noción del *bourgeois* que Baudelaire critica tan férreamente. La implantación del liberalismo y del positivismo en México trajo consigo la modernización en el plano de las ideas; con esta propuesta de la conciencia crítica y libre.

Es importante señalar que, como ya se ha dicho, Baudelaire es uno de los principales críticos de la Modernidad, así como uno de los autores más leídos por los jóvenes intelectuales americanos, lo cual puede dar cuenta de la importancia de las consideraciones del autor francés para la configuración intelectual del modernismo latinoamericano. Pero no hay que pensar que se dio una imitación o una gratuita influencia. Lo que la obra de Baudelaire mostró a los modernistas fue cierta inquietud poética, es decir, una crítica a la implantación de una Modernidad “en ciernes” y sin una base sólida. Cabe mencionar la lectura también de Friedrich Nietzsche (1844-1900) y de Søren Kierkegaard (1813-1855), muy probablemente hechas a través de Baudelaire, como señala Thomas Ward en “Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo” (487). Según Charles Taylor, en *Ensayos sobre el conocimiento, el lenguaje y la Modernidad* (2007), la Modernidad era una forma mundial de describir, de inventar en forma poética. La Modernidad era, así, en términos de Baudelaire un ímpetu de renovación, de nuevas formas y nuevas poéticas, de tal suerte que lo moderno pasó de significar lo que acababa de suceder a “lo que aún no es”, o bien, al potencial de ser (23). El “discurso de la Modernidad” fue entendido como el lenguaje que todo tipo de público encontró según las exigencias de cada clase social, en cada contexto cultural, sin centros comunes, sin una expresión homogénea ni nacional o regional, sino propia. Esta conciencia sobre los alcances del *discurso moderno* que Taylor evidencia en el poeta francés pueden notarse también en las discusiones sobre la literatura, particularmente en aquéllas emprendidas entre los escritores Amado Nervo (1870-1919) y Victoriano Salado Álvarez (1867-1931) sobre la formación de “sistemas literarios”.¹⁹ Las

¹⁹ Mientras Amado Nervo proponía que el medio no era una condición necesaria de la producción estética, Salado Álvarez señalaba la importancia de que la literatura obedeciera a su contexto para adecuar y crear un “sistema literario”. En este contexto, *sistema literario* no obedece a los procesos históricos que articulan los componentes de una actividad literaria (autores, vehículos de difusión, libros y tradiciones) que define “la vida literaria”, según

consideraciones de esta tesis se fundan en que el modernismo hispanoamericano, y en el caso mexicano, no pretendía enunciar desde la concepción de un “centro periférico”, sino desde el *discurso de la Modernidad*, lo que permitía y legitimaba su inclusión en la tradición occidental, independientemente de las cuestiones históricas. Los modernistas eran conscientes de que la “Modernidad” económica, social, política y cultural en México estaba en ciernes, y no podía establecerse una relación “referencial” entre el discurso *oficial* progresista y el contexto histórico. Quizás por esta razón se inclinaron por la “autorreferencialidad”, que tanto les recriminaron en las polémicas literarias los opositores del modernismo. El anacronismo discursivo

la propuesta de Antonio Candido –explicado ampliamente en *Literatura y sociedad, estudios de teoría e historia literaria*–. Según lo que puedo “deducir” del contexto de la polémica, así como de la discusión misma, es que se trataba de un concepto o noción que englobaba el paradigma estético e ideológico de un movimiento, escuela o tendencia determinados. El “sistema literario” era pues un conjunto de reglas o preceptivas que determinaban cierto programa en la literatura –noción contra la que se manifestaba el modernismo– y que tras la instauración y legitimación en el “*medio*” podía fungir como una suerte de política cultural. Salado menciona este término a lo largo de toda la discusión de 1898; explícitamente lo refiere en el artículo “Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo” (en *El Mundo*, el 16 de enero de 1898), al cuestionar el modernismo como “síntesis” de escuelas: “¿Cómo usted pretende, pues, emanciparse de tales elementos [el medio social] y fundar todo un *sistema literario* sobre la sola imitación de modelos que podrán ser y son de hecho admirables en donde florecieron; pero que aquí se despegan completamente de nuestra manera de pensar y de sentir” (4). Este concepto también lo utilizó Manuel Gutiérrez Nájera en “El movimiento literario en México” al referirse a la “retórica anquilosada” que se basaba en el nacionalismo y la sujeción del arte a normas específicas que ya habían sido superadas por El Renacimiento: “Los héroes de esa *ilíada* en que se combatió a brazo partido con el caduco sistema literario, han desertado de sus filas” (190). En ambas citas el subrayado es mío. Ahora bien, también en *La República literaria, revista de ciencias, letras y bellas artes* (1886-1890), dirigida por José López Portillo y Rojas (1850-1923) se discute ya la “pertinencia” de construir “sistemas literarios” basados en tal o cuál escuela y según el medio y el tipo de público al que iría dirigido. Esto muestra que el sistema literario era una noción susceptible de construir, o destruir, bajo cierto “conjunto de ideas e inclinaciones estéticas”; la *factibilidad* y la pertinencia de su creación fue una de las bases de esta última discusión entre Nervo y Salado. Puedo adelantar, también, que es evidente la inclinación de los modernistas por pensar el discurso –su sistema de ideas– en un ímpetu de renovación al rechazar la *construcción* de “sistemas literarios”, y que, al contrario, pareciera que tratan de destruirlos para “instaurar” el modernismo como *movimiento* más que como “sistema” o escuela.

latinoamericano con respecto a la modernización occidental obliga a los escritores a pensar, críticamente, sobre su lugar y su papel en el ambiente cultural de la época. Saberse en la “periferia” cultural en un mundo que comienza a globalizarse los incita a buscar su propio centro; y más que eso, a crear centros sin el Centro. La búsqueda de una *expresión propia* responde tanto a un afán de originalidad y de incorporación de toda la herencia cultural de Occidente, así como la necesidad de legitimarse como escritores universales.

Ahora bien, se acusa constantemente al modernismo latinoamericano, por su carácter crítico, de renunciar al progreso. Pero el establecimiento de la crítica no implica necesariamente un rechazo a tal progreso ni una respuesta negativa a la modernización ni una imitación del malestar europeo, según la mirada peyorativa de las oligarquías liberales. De ahí lo arriesgado, críticamente hablando, de conservar la consideración de que el modernismo no haya sido sino un fenómeno esteticista, pues le niegan sus *direcciones* cultural, política y social. El hecho de que la burguesía en Latinoamérica haya sido incipiente no quiere decir tampoco que el modernismo no haya tenido una actitud antiburguesa. Pero partir de que el modernismo tuvo una actitud contestataria y reaccionaria hacia la burguesía hace difícil pensar este movimiento donde apenas nacía este tipo de sociedad en el sentido moderno de la palabra. El contexto social de México a finales del siglo XIX aún no muestra transformaciones sustanciales con respecto a la economía o la industria, lo que me ha llevado a cuestionar si es posible hablar de una “Modernidad estética”, pues esto justificaría pensar este movimiento como imitación y adopción de propuestas europeas.²⁰ Si se hace una revisión desde la tradición crítica latinoamericana se podrá ver que en

20 Sin profundizar más en este aspecto hay que notar que dicha consideración juega en contra de lo que el modernismo buscó postular por sí mismo: la emancipación intelectual. Algunos críticos, como Onís y Jiménez, consideran que es por medio de la asimilación y adopción de estas posturas que se llega a la Modernidad estética. En esta tesis parto de que no fue necesaria una imitación ni la adopción, sino la asimilación y síntesis –en sentido

efecto hubo una crítica a la Modernidad y a la burguesía, y que ésta no fue la razón última del movimiento, y menos la razón de la transformación lingüística y poética. Ahora bien, esta inclinación crítica no es “errónea”, puesto que los mismos modernistas enarbolaban su distanciamiento con la burguesía por considerarla hipócrita. Basta recordar la carta de José Juan Tablada dirigida a sus cofrades tras su despido del diario *El País* por publicar “Misa negra” en 1893. Antes bien, esta actitud reaccionaria contra la élite económica-burguesa fue otro de los fundamentos del discurso –y de su paradigma de ideas– que construye la proyección y la imagen que dieron los modernistas a su movimiento.

Ciertos análisis filológicos de las obras poéticas del modernismo han concluido que parte de su estética está fundada en una necesidad espiritual de carácter *polémico* contra el creciente materialismo de la globalización.²¹ Pero esta consideración excluye a menudo la revisión de otras

de la transculturación–, así como la apropiación para legitimarse como centro cultural en Occidente, pues ese ejercicio de reconocimiento por medio de la imitación ya había sido realizado a lo largo de *nuestro romanticismo*. En esa época ya se habría reflexionado sobre la importancia de una literatura nacional e independiente, unificante y ecléctica, tal como se puede notar en la iniciativa de *El Renacimiento* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano (1843-1893). Por otra parte, Jesús E. Valenzuela señaló el afán de “síntesis” estética, ideológica y cultural de las corrientes occidentales, y mundiales. Esta “conciencia” de la formación de discursos, de idearios y de su movimiento por medio de la “síntesis” se abordará con detenimiento más adelante.

21 Lo cual no es de extrañar, dado que se encontraban dentro de una discusión que buscaba explicar un malestar existencial: José Olivio Jiménez, en la *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (1985), Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo* (1978), Octavio Paz, *Los hijos del limo* (1974), entre otros. No obstante, tras ampliar el *corpus* de análisis no debería la crítica partir de estas nociones para sugerir que el modernismo, y todas sus manifestaciones, pueden ser vistas bajo esta misma óptica estetizante. Estudios recientes que se sugieren esta inclinación son: Ignacio Zuleta, *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar, 1898-1907* (1988), quien parte de esta consideración para estudiar la polémica ultramar modernista; Ignacio Díaz Ruiz, en *El modernismo hispanoamericano* (2007), realiza un estudio basado en las nociones de la crítica latinoamericana y recoge algunos textos polémicos y configurativos del modernismo; Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, en *La construcción del modernismo* (2002); o bien, en los textos de Ana Laura Zavala, “*Lo bello es siempre extraño*”: *hacia una revisión del cuento modernista con tendencia decadente (1893-1903)*

obras –como las polémicas y las críticas contenidas en el periodismo– que permiten dar cuenta de una compleja heterogeneidad temática, estilística, discursiva, ideológica, cuyo estudio implicaría abandonar la tendencia a vincular el modernismo como un movimiento “afrancesado” –lucha que, por demás, ya habían emprendido los modernistas en las polémicas literarias–, y ampliarlo a una vinculación más profunda con la tradición occidental-americana no sólo desde el punto de vista de la estilística, sino desde otros alcances teóricos.²²

Uno de los estudios que al tiempo que marcar las relaciones y tensiones que el movimiento estético estableció con su contexto, y devela el sistema de ideas o fundamentos ideológicos del discurso modernista es *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (1987) de

(2003) y *Asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)* (2012), que buscan, en principio, explicar la preceptiva de los modernistas para “arrojar luz” sobre sus creaciones. Estos trabajos, en general, se han inclinado por otra dirección del modernismo y han buscado perfilar y encontrar la poética esteticista en los textos estudiados para legitimar el modernismo dentro de una tradición crítica europea.

22 Cabe aclarar que posiblemente la vinculación tan estrecha que se hace del modernismo latinoamericano, o de tradición en lengua española, con la tradición del *modernism*, que refiere a la Modernidad estética, es por la cercanía temporal y por las consideraciones ideológicas que pueden llegar a tocarse, pero sin devenir de los mismos cuestionamientos. Es posible aventurar la hipótesis de que es por estas semejanzas que los modernistas se afilian a las ideas de lo que ha sido llamado *modernism* por la crítica actual, con el fin no sólo de legitimar el movimiento en una tradición occidental, sino también de apropiarse de los términos y manifestaciones estéticas europeas. Al respecto, Luis Antonio de Villena señala que “nuestro *Modernismo* (sinónimo de época simbolista) es un término internacionalmente confuso, puesto que tanto en el mundo anglosajón como inclusive en Portugal se llama *modernism* al proceso de renovación literaria y artística que surge de las vanguardias de la Primera Guerra Mundial, y llega al menos hasta el final de la contienda siguiente, creando la Modernidad del siglo XX”, así Joyce, Proust, Virginia Woolf, Fernando Pessoa o T.S. Eliot pertenecen a la tradición del *modernism*. (*Diccionario esencial*: 113). Ahora bien, como se puede apreciar, el *modernism* obedece a una inquietud y a una búsqueda existencial, mientras que el modernismo, como se verá, a una búsqueda más de carácter lingüístico-epistémico, que cimbra el *logos* pues no pone en crítica la Modernidad y su experiencia, sino su conceptualización e iniciativa de construcción por medio de ésta.

Rafael Gutiérrez Girardot.²³ Esta propuesta se centra en explicar el modernismo como proceso cultural y producto de la profesionalización del escritor, de la presencia de la modernización en el arte, de los rasgos de la sociedad burguesa y de la amplia recepción de literaturas por parte de los letrados americanos, como el libro. Al conjugar una serie de conceptos europeos en la realidad latinoamericana, el crítico colombiano tuvo la agudeza de iluminar aspectos sociales, literarios y filosóficos dentro de los presupuestos históricos y culturales, proponiendo la *secularización* como elemento clave para la formación y entendimiento del modernismo. Para Gutiérrez Girardot el modernismo no fue un reclamo sólo latinoamericano, sino que se dio en toda la cultura occidental durante la “era del capital”, lo que recuerda la postura de Baudelaire. Implicó una crítica contra la situación del artista dentro de la sociedad burguesa, a la vez que un cuestionamiento a la baja calidad de vida en las grandes ciudades; lo que constituyó “los presupuestos sociales, sociológicos y culturales de la literatura hispánica de fin de siglo llamada Modernismo” (*Modernismo*: 11). El crítico colombiano propone explicar este movimiento como una manifestación propia de Latinoamérica, pero con hondas raíces en la tradición europea, lo que le permite a su vez cuestionar a aquellas tendencias críticas eurocéntricas que han negado a la historiografía literaria latinoamericana su lugar dentro de la Modernidad.²⁴ Pareciera que

23 Queda claro que los autores aquí mencionados no estudian propiamente las “tensiones” culturales, sociales dentro del campo cultural o de un sistema literario, pues no es su objetivo; no obstante, sus respectivos acercamientos al modernismo como movimiento estético dentro de un marco cultural e histórico permiten ir dando cuenta de dichas tensiones y de los procedimientos (o *gestos*) intelectuales de los que echaron mano los modernistas, así mismo, de la tradición hispana, particularmente latinoamericana, en la que se inscribe este movimiento.

24 Walter Benjamin explica por qué Francia se sitúa como el centro intelectual de la Modernidad, lo cual da cuenta a su vez de la razón de que los modernistas, tras no encontrar una respuesta a sus inquietudes en la tradición española, voltean la mirada a la tradición francesa, también latina –no sólo la afiliación o elección de los modernistas a las poéticas francesas se debió a la crítica que éstos establecían de la Modernidad, sino también a

Gutiérrez Girardot busca legitimar la tradición literaria hispanoamericana dentro de la occidental al compararla con los procesos ideológicos e intelectuales de Europa. Esta propuesta no busca reducir el modernismo a esta comparación, sino que al marcar las diferencias logra dar alcance interpretativo a una de las aristas del movimiento modernista mostrando la construcción de un discurso –por parte de los modernistas– anclado en la tradición cultural de Occidente.

LA SECULARIZACIÓN EN AMÉRICA LATINA: CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO

El ideal crítico del modernismo, según Gutiérrez Girardot, insistió en la apremiante necesidad de que América Latina afirmara su propia personalidad a fin de evitar “la invasión deformante” del capitalismo, lo cual no es de extrañar dada la actitud imperialista de Estados Unidos y varias potencias europeas como Francia y Alemania. Es por eso que buscó las características universales, particularmente europeas, que son comunes a nuestra experiencia americana, lo que le permitió encontrar una serie de datos que no sólo vinculan el acontecer americano con el europeo sino que también crean nociones indispensables para el entendimiento de nuestra cultura, tal como la secularización. Para él, el conocimiento de la literatura debe de ser entendido como un estudio de conjunto, que relacione las obras literarias con la época, insertas en un marco

que el auge de la cultura de Occidente se encontraba en la metrópoli francesa–. Benjamin busca situar los orígenes del Modernismo en “París, capital del siglo XIX”, y muestra que para Baudelaire el modernismo parecía más una cuestión de tema que de forma, pues declaró sobre los poemas en prosa que ese género indeterminado era “hijo de las grandes ciudades, de la intersección de sus miradas de relaciones” (“París, capital del siglo XIX”: 167). Así, como señala Benjamin, lo que buscan los poetas modernos europeo, en este caso, es producir sintéticamente una experiencia auténtica, una conmoción que constituye la Modernidad, la que se encontraba más ligada a una postura crítica y consciente de la decadencia de la Modernidad por medio de la experiencia. El poeta romántico–moderno francés reconoce las ruinas de la burguesía, de su actividad y economía mercantil, su estética capta las indisolubles ambigüedades de la vida urbana moderna.

histórico, cuyo fondo sea la tradición y la ruptura. Para demostrar la existencia de una tradición cultural, Gutiérrez Girardot requirió de una periodización y un modelo historiográfico que no podía estar totalmente apartado de la tradición europea. Por su misma búsqueda y proyección logró instaurar y mostrar nociones básicas para estudiar la actitud existencial de los modernistas; nociones que los mismos modernistas usaron como fundamento de su movimiento, y como base de su argumentación para legitimarse en “su medio”. Es decir, como se verá en las polémicas, tanto Jesús E. Valenzuela, como Amado Nervo y José Juan Tablada buscaron inscribirse en la tradición europea no por medio de la imitación, sino por la adopción del discurso moderno que Gutiérrez Girardot muestra en sus estudios.

Bajo la búsqueda de insertar el modernismo dentro de la cultura occidental, Gutiérrez Girardot no vio al modernismo como una manifestación cultural exclusiva de Hispanoamérica, pero tampoco como una copia de Europa. Retomando a Federico de Onís, sostuvo que fue la forma hispánica de una crisis universal en las letras y en el espíritu que habría de manifestarse tanto en el ámbito cultural como político y que gradualmente alcanzaría todos los aspectos de la vida diaria. Esto se demuestra en un hondo cambio histórico (*Antología*: 95).²⁵ El ensayista

²⁵ Estas consideraciones iniciales de Gutiérrez Girardot muestran que el modernismo buscó ser entendido como una lógica cultural, es decir, no como una simple manifestación estética, sino como una forma de interpretación de la realidad en todos los aspectos de la vida. Lo cierto es que esta postura, que considera el modernismo como movimiento propio y contestatario de la Modernidad, se remonta al siglo XVIII como lógica cultural y deriva de cosmovisiones tanto burguesas como románticas. Los “alcances” del modernismo que señalan tanto Federico de Onís como Gutiérrez Girardot quizás no fueron producto de una época, solamente, sino de la construcción consciente de un discurso. Es decir, de acuerdo con las polémicas literarias, así como de los comentarios críticos en las memorias o en artículos “sueltos”, no parece que los modernistas hayan sido “objeto” de una época y producto de ciertos malestares universales, sino que fueron “sujetos” que, afianzados en esos malestares, construyeron su propia *realidad discursiva y estética*. De tal suerte que estas aproximaciones y consideraciones críticas muestran la complejidad del modernismo como “discurso” y estética. Si el modernismo pudo ser entendido como “lógica cultural” no es sólo por los sucesos históricos, sino también por cierta construcción que

colombiano entendió el modernismo como una manifestación de un proceso de transformación social, política y cultural de todo Occidente. Para él, el establecimiento del grupo dominante de la burguesía “provocó una crisis” de disolución del antiguo “régimen social tradicional” de los siglos XVIII y XIX, crisis que explicaría, incluso, la independencia y la posterior integración de las repúblicas americanas en el mundo que se pretendió *burgués* y capitalista, y que causó la disolución de la antigua sociedad tradicional. Como consecuencia de ello, el consumismo burgués marginó al artista. Lo hizo aparecer inútil ante el nuevo cambio de la función pública y política, pero también lo llevó a tomar conciencia de sí y de su situación “especial”, al mismo tiempo que lo liberó del canon y de la imposición retórica (*Modernismo*: 97). El artista perdió su papel de legitimador de ideas, conceptos o preceptos dentro de una sociedad, y se vio incitado a retomar el discurso para reclamar su lugar dentro de esa sociedad. De esta manera Gutiérrez Girardot explicó la creación de grupos intelectuales, como producto de la marginalidad y de la necesidad del artista de señalar su lugar dentro de una sociedad que no lo aceptaba en la lógica de consumo de la burguesía.²⁶

Por otro lado, la secularización es planteada como un término crucial para comprender el modernismo y la literatura de fin de siglo, como un proceso por el cual “partes de la sociedad y trozos de su cultura han sido liberados del dominio de las instituciones y símbolos religiosos” y, por lo tanto, de una totalidad de la vida cultural y espiritual (Gutiérrez Girardot, *Modernismo*: 98). Todo ello generó un malestar cultural, propiciando una transformación de los símbolos y

los modernistas hicieron de sí mismos y de su movimiento, con intenciones de que constituyera una forma de vida, una forma de concepción y de interpretación del mundo.

26 Frente a la sociedad burguesa, dice Gutiérrez Girardot, el artista reaccionó con gesto romántico, rechazándola; y al mismo tiempo, reflexionó sobre su situación en esa sociedad, lo cual le deparó, paradójicamente, la libertad artística, así como la posibilidad de explorar los problemas del arte y poner en práctica la protesta contra las normas y las tradiciones (*Modernismo*: 51).

contenidos religiosos como una manera de socializar lo profano, de des-pecaminizarlo. La secularización es vista como producto de la racionalización de las sociedades latinoamericanas, como una respuesta que, siguiendo el modelo europeo, buscara crear imágenes y nociones que intensificaran el valor de la experiencia en el ámbito del arte.

Para Gutiérrez Girardot el proceso de transformación histórica y cultural en las sociedades americanas está dado por la secularización, lo cual no obedece a una adopción gratuita de modernizar las ideas, sino a un “complejo proceso que en los países de lengua española se inició con la incipiente Ilustración” (*Insistencias*:18). La búsqueda de independencia intelectual trajo consigo la secularización, por lo que encuentra a Andrés Bello como la base ideológica para pensar la construcción del ideario modernista. Bello, según el crítico colombiano, se dio cuenta de la necesidad de “pensar por cuenta propia, aprender de la herencia europea y enfrentar al mundo moderno sin ser *sustantivos y eternos*” (*Insistencias*:19).²⁷

Por otra parte, la secularización no implicó la pérdida de fe en la eternidad religiosa; también representó la imposibilidad del hombre de entender y conocer la naturaleza, y por lo tanto, en términos de Gutiérrez Girardot, de potenciar sus posibilidades de acción y de imaginación. Así pues, los modernistas aspiraron a hallar esa totalidad perdida en la trascendencia del arte, que era vista como una búsqueda de nuevos símbolos de experiencia, de un arte libre que

27 El subrayado es mío. Importa destacar que ya Andrés Bello pensaba la configuración del *ser* y *hacer* intelectual latinoamericano en función de la movilidad y el pensamiento moderno, cuya base era la crítica. Esta crítica a la Modernidad ya expresada por Bello y señalada por Gutiérrez Girardot será reclamada por los modernistas para la construcción de su ideario y movimiento estético. Así, para el crítico colombiano el modernismo hereda la actitud crítica de la Ilustración americana, cuya base es no anquilosar las ideas ni establecer dogmas o “conceptos eternos”, ya que discute, sobre todo, con la conceptualización, con el *logos*, actitud que guarda una diferencia significativa con los modelos estéticos europeos.

permitiera la *religatio* con el todo.²⁸ De esta forma la secularización permite la pluralidad de manifestaciones estéticas individuales, para sintetizarlas en una expresión universal (*Modernismo*: 90). Para Gutiérrez Girardot el modernismo es indefinible por su pluralidad cultural y estilística. Ni siquiera es posible definirlo como “mentalidad de movimiento”, o como búsqueda de un estilo o afán de belleza, so pena de que esa búsqueda sea superficial o se confunda con lo romántico. Esta noción (a la vez que la de sacralización de lo mundano) refuerza que el “supuesto” malestar de los intelectuales se generó por la marginación y la desposesión de su función política. Él lo vio claramente en la aversión a la burguesía, y, sobre todo, en la pérdida de la totalidad tras “la muerte de Dios”, tal como lo proclamó el movimiento romántico europeo, particularmente el alemán. El modernismo, según el crítico colombiano, se entiende mejor si se vinculan con la tradición ideológica, estética y literaria de la historia cultural de Europa.²⁹

28 Girardot, en este punto, recuerda la influencia de Sören Kierkegaard, quien propone la búsqueda de librar al hombre de toda atadura mental, con el fin de que pueda lograr un conocimiento o comprensión plena de sí y de sus semejantes (*Insistencias*: 33); cabe recordar que en el tratado *Sobre el concepto de la ironía*, este filósofo alemán propone la ironía como medio de liberación del hombre, de evasión de la vulgaridad de las concepciones que pretenden convertirse en dogmas –al final de cuentas, producto de la secularización–; formula la ironía romántica, como el recurso discursivo que refleja la conciencia verdadera, noción que puede encontrarse en las poéticas de los modernistas.

29 Gutiérrez Girardot plantea el movimiento modernista como una reacción a la situación social, muy semejante a la actitud romántica no sólo en aspectos formales, sino también en el cuestionamiento del *para qué* del arte, cuestionamiento surgido de la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron. El hombre moderno construye una dualidad ambigua de sí mismo, dice crear un arte ajeno a la burguesía, pero a la vez, crear para el público que desprecia (en función de mercantilismo), lo cual no es una “concesión” sino una “provocación”, el “*épater le bourgeois*”, pero esta provocación, dice Gutiérrez, evidencia el “deseo íntimo” del artista por ser tenido en cuenta dentro de la sociedad burguesa y la desilusión de ese deseo (*Modernismo*: 51). De esta tensión ante la dualidad, que a la vez motiva la secularización, surge la postura y actitud crítica del artista ante la Modernidad. Es importante valorar esta consideración, pues si bien no alcanza a explicar en su totalidad el fenómeno modernista, como muy probablemente ninguna aproximación lo haga, sí da cuenta de la importancia de considerar los aspectos sociales, económicos y políticos (las tensiones) para entender los reclamos de estos

Gutiérrez Girardot construye su “supuesto histórico y cultural” basado en algunos textos literarios modernistas, particularmente en los de José Enrique Rodó y Rubén Darío, y no está dentro de sus propósitos revisar todas las direcciones o matices del modernismo.³⁰ Sin embargo, su aproximación no deja de arrojar luz sobre las tensiones intelectuales que se establecieron entre el escritor modernista y su medio socio-cultural. En apariencia la propuesta del crítico colombiano puede ser contradictoria para el marco latinoamericano, sin embargo cabe aclarar que si bien no hubo en Hispanoamérica propiamente una secularización, el contexto político-cultural sí permitía que los modernistas e intelectuales pensaran su realidad de acuerdo a una inminente secularización y desacralización. La política liberal y positivista en México permitió que los modernistas pensaran su realidad desde un malestar de época, y que incorporaran a su ideario esta noción, tanto como parte constitutiva de su ideología como de su discurso. De esta manera la propuesta de Gutiérrez Girardot no es descabellada. Más bien resulta adecuada para entender el proceso de construcción de un discurso modernista basado en el malestar de época provocado por los cambios espirituales en Occidente.

De este modo, la posibilidad de incluir las polémicas dentro de la revisión de otros textos modernistas permite reconocer la conciencia de esta secularización que ya hace notar Gutiérrez Girardot, a la par de una Modernidad que comienza a gestarse. Los planteamientos de este autor

intelectuales. En el caso de la secularización, se trata de una noción fundamental para explicar parte de los reclamos, de las reacciones y de las configuraciones ideológicas de la Modernidad, como bien señala Ángel Rama, pero no la única.

30 Dice Gutiérrez Girardot, “el modernismo fue expresión de la complejidad y pluralidad de aparentes contradicciones surgidas de este estado, en el que la tradición y la Modernidad, es decir, la sociedad aún colonial y las tendencias democráticas y progresivas se pluralizaron” (*Insistencias*: 47); por otra parte, señala que la universalidad del modernismo no se logra sino por medio de un trabajo de los intelectuales que, primero, lo hispanoamericanizan –Rodó– y después lo hispanizan –Rubén Darío–.

resultan más amplios si se aplican a los textos críticos del modernismo que a los textos creativos. La secularización dio cuenta de uno de los malestares que son tomados como argumento de legitimación cultural al señalar el derecho del artista a tomar alguna postura estética como “necesaria”, aunque implique cuestionamientos ontológicos, en pro de la libertad del arte y de la crítica hacia una Modernidad que no acaba de fundarse. Dentro de las polémicas mexicanas sobre el modernismo, por ejemplo, puede hallarse el reclamo a los grupos dominantes, tanto políticos como culturales, por la ausencia de una Modernidad secular. De ahí la crítica a la tradición letrada, y por lo tanto, al proyecto de nación que desde comienzos del siglo XIX se venía gestando sin mayores contradicciones.³¹

No hay duda de que la búsqueda de la expresión universal y de la incorporación al discurso moderno fue una de las iniciativas más marcadas del ideario y de la propuesta estética modernistas. No obstante, estos escritores eran conscientes de que dicha búsqueda no sería posible sin la integración de lo regional y lo nacional para no caer en universalismos vagos o adopciones de poéticas sin correlación con su medio. Al introducir el modernismo

31 Para Gutiérrez Girardot este proceso tiene base en los principios independentistas, tanto políticos como intelectuales, y está respaldado por la formulación de la América como una utopía, conclusiones a las que llega tras la revisión de las lecciones de creación filosófica de Andrés Bello, las cuales, supone el crítico colombiano, no implican sólo una preceptiva, sino también una forma de entendimiento –tomado, posiblemente, de la protesta *La filosofía del entendimiento*, donde se pone en duda la filosofía moderna–. Bello propone, señala Gutiérrez Girardot, un camino para salir del dogmatismo y completar el proceso de secularización que no es solamente un proceso religioso, sino “respeto y crítica a la vez de las ideas”, así pues, puede entenderse que en el proceso de asimilación de la Modernidad en América Latina no hubo apropiaciones gratuitas, sino formuladas a raíz de impulsos liberales-independentistas (Gutiérrez, *Insistencias*: 21). Para el caso de México pueden revisarse los trabajos desde la historia de las ideas e intelectual de Leopoldo Zea, *El positivismo en México* (1968), Charles Hale, *Transformación del liberalismo en México a finales del siglo XIX* (1991), José Elías Palti, *La invención de una legitimidad* (2005) Luis Villoro, *El proceso ideológico de la revolución de independencia* (1953) y de Edmundo O’Gorman, *México, el trauma de su historia* (1997).

hispanoamericano en la cultura europea, Gutiérrez Girardot lo entiende claramente como parte del proceso de la expansión del capitalismo y de la consecuente modernización de las capitales culturales, y que, en esa medida, el escritor modernista tomó conciencia de la realidad americana ante la Modernidad por medio de una “reacción de contraste y asimilación” –noción que será retomada por Ángel Rama–, lo que permitió cuestionar la Modernidad y, a la vez, plantear una iniciativa que modernizara la escritura y, por descontado, la actitud humanística y lo que se entendía por Ilustración. Estas nociones que remarca Gutiérrez Girardot fueron propuestas por los modernistas mexicanos en las polémicas como argumentos para legitimar el modernismo y sus poéticas en la tradición mexicana, hispánica y occidental.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA *INDEPENDENCIA INTELLECTUAL*

Como han mostrado varios trabajos con inclinación hacia el estudio de la transformación y construcción de las ideas, “la autonomía intelectual” fue una aspiración recurrente entre algunos pensadores latinoamericanos, sobre todo después de la independencia política y económica de España.³² De hecho, la autonomía del escritor ha sido el eje conductor de la postura teórica sobre

³² *Autonomía o independencia intelectual* se ha entendido en el ámbito del estudio de la intelectualidad en América Latina como una aspiración de las élites por formar un pensamiento, una literatura y una tradición intelectual propiamente latinoamericana; con fundamentos occidentales, sí, pero ante todo como parte constitutiva de una expresión propia y no “imitada” o “adoptada”. Al respecto de la *Revista Moderna* dice Héctor Valdés que la independencia intelectual “tantas veces buscada en el siglo XIX fue uno de los temas de preocupación de los modernistas mexicanos”, y fue la realización de este órgano cultural lo que les permitió alcanzarla (“Estudio”: XXXI). A lo largo del siglo XIX, principalmente, hubo una serie de polémicas sobre las políticas culturales y lingüísticas que debían de tomarse en América Latina tras la independencia política. Un ejemplo de esto fue Andrés Bello (1781-1867), quien elaboró su *Gramática de la lengua española para uso de los americanos* (1847); también Rufino José Cuervo (1844-1911), en cuyas *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*

el modernismo que defiende el crítico uruguayo Ángel Rama. A partir de este eje, Rama logró ver, en la complejidad y globalidad del modernismo, su carácter heterogéneo. A diferencia de Rafael Gutiérrez Girardot, mostró aún más la autonomía intelectual y cultural que buscaba del escritor modernista. Este crítico parte de la interpretación del material literario, testimonial y hemerográfico del modernismo, es decir, da cabida al género de las polémicas. Rama se dio cuenta de que éstas también pueden ser auténticos géneros literarios y que permiten retomar y reformular, con mayor fuerza que ciertos textos creativos, algunos fundamentos del modernismo. Al reconocer el discurso crítico del modernismo a través de sus polémicas, Rama también reconoció su heterogeneidad cultural.

El mismo Jesús E. Valenzuela alude en *Mis recuerdos* a la búsqueda de independencia intelectual de los modernistas, al hablar de las características de las élites que había entonces en México y su relación con la *Revista Moderna*. Decía que la razón de que la revista no fuera bien

(1867), según Alfonso Reyes, volvió a sumergir la gramática en la vida diaria y a anclarla en el lenguaje popular (*La antigua retórica*: 465). Como bien señala Gutiérrez Girardot en su ensayo “Andrés Bello y la filosofía” en *Insistencias*, ellos buscaban en la lengua la identidad latinoamericana, sin abandonar, por supuesto, la clara tradición y herencia hispánicas. Por otra parte, también está el trabajo de Carlos Altamirano, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos* (2005) que se enfoca en la búsqueda de independencia intelectual de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) como un ideal nacionalista para definir las recientes naciones latinoamericanas. Baldomero Sanín Cano, en *¿Existe una literatura hispanoamericana?* (2012), estudia el proceso de construcción “independiente y original” de la noción de “literatura hispanoamericana” entre algunos intelectuales sudamericanos del siglo XIX, entre ellos el mismo Sarmiento. Françoise Perus, en *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (1976), de manera secundaria, da cuenta de cómo los modernistas recogen parte del ideario basado en “la independencia intelectual” para argumentar en su discurso la búsqueda de la “libertad del artista” y la universalidad. Para el caso de México, Luis Villoro, en *El proceso ideológico de la Revolución de Independencia*, señala de manera general la construcción de un discurso que implicaba la necesidad de una independencia cultural e intelectual en México con respecto a España, lo que podría explicar la propuesta estética y social de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) y de Gabino Barreda (1818-1881) tras la Restauración de la República.

recibida era porque el público, al no comprender sus alcances y restringirse a una tradición todavía castiza, no podía más que relacionar las nuevas poéticas con el *decadentismo*: “se decía que imitar a los viejos era el secreto de perseguir la belleza y sobre todo la ignorancia hacía estragos entre los que se dedicaban a las letras. La Academia era el *summum* del arte. Así lo decían muchos en España y muchos lo creían, pues la independencia sólo en la política existía” (*Mis recuerdos*: 122).

Rama buscó inscribir al modernismo en los cauces de la literatura moderna occidental, producto de la secularización, la democratización e industrialización del siglo XIX, entendiendo este fenómeno no como “movimiento”, sino como “época cultural”. Dimensionó los estudios del modernismo más allá de una manifestación puramente estética o artística, dándole paso a lo social, político e ideológico. Se enfocó en la dinámica de la estructura socioeconómica latinoamericana, y se concentró en los procesos de “autonomización” literaria surgidos a raíz de la Modernidad. Más que buscar legitimar el modernismo dentro de la cultura europea como parte de la tradición occidental, fue en busca de la peculiaridad latinoamericana modernista para tratar de explicar la “originalidad” y la “renovación” en los textos de este movimiento. Para Rama, el carácter del modernismo radica en el *sincretismo* y en la *inserción* de los distintos discursos culturales hegemónicos implicados en la formación latinoamericana dentro de la tradición europea. Lo ve como un producto de la transculturación y del afán de universalidad. La Modernidad llegó hasta los intelectuales latinoamericanos, según él, como un “desarrollo externo” que les permitió una definición cultural, razón por la que se apropiaron de la tradición moderna establecida: la europea. Reconoció además que las estructuras literarias de esta tradición son las que registran una transformación en la asimilación que el modernismo hace del discurso

occidental, procurando “resguardar los mismos valores” aunque situándolos en una perspectiva cognoscitiva distinta (Rama, “Los procesos”: 12). El afán universalista del modernismo se basó, según Rama, en una mayor *occidentalización* de Latinoamérica por medio de dos operaciones interpretativas que van más allá de la simple transculturación: el sincretismo y la inserción de la “peculiar conformación latinoamericana” dentro del discurso europeo. Por un lado, el sincretismo es “la respuesta a la relación de dependencia latinoamericana con la Modernidad occidental” (*Transculturación narrativa*: 152); en el campo cultural, la originalidad se traduce en invenciones causadas por el afán de novedad de los valores occidentales ya apropiados. Por otro parte, la operación interpretativa de “inserción” se ve como un esfuerzo de interpretación de textos occidentales (europeos y americanos), y, no se orientan según Rama a proyectos individuales, sino a los objetos culturales que se buscaba “transformar” (192).

El crítico uruguayo señala que el ambiente cultural que vivía Latinoamérica permitió la inserción de estas ideas modernas. Había un conflicto cultural ante el inminente progreso técnico que instrumentaban las élites rectoras o gobernantes. Ante el vacío de tradición que había dejado tras de sí la emancipación ideológica de la metrópoli española, la *inteligencia* latinoamericana se vio obligada a buscar nuevos paradigmas de organización. Esta inserción de ideas modernas puede verse no sólo en la adopción de posturas estéticas, como el modernismo, sino también de doctrinas filosóficas y políticas como el liberalismo y el positivismo, y más tarde, el espiritualismo.³³ Rama señala que la aculturación que sufren las sociedades postindependentistas no responde a un mero intercambio de culturas sufridas por el choque de la “colonización ideológica de Francia” sobre las recientes repúblicas independizadas, sino que es una solución

33 Con respecto a estos apuntes de Ángel Rama, Françoise Perus ha hecho un análisis minucioso sobre los aspectos sociológicos y culturales que permitieron la incorporación, adecuación e instauración del modernismo (*vid. Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*).

ante una colisión de fuerzas culturales dispares, de las cuales una terminaría destruida por la colisión.³⁴

Se produce una transculturación y no una aculturación, puesto que ésta requiere de una participación intelectual inventiva por parte de los actores culturales, por lo que de ellos dependerá la elección de elementos para entender, configurar y formar la interpretación y organización que buscan ante la *colisión*.³⁵ Así, “los modernismos” difieren entre sí por las preferencias electivas de sus participantes culturales, sobre todo en la organización política e ideológica. Ahora bien, Rama señala que no se trata sólo de adopción de operaciones artísticas, ya que en la elección de una estética particular está implícita una previa proposición cultural, resultado del conflicto que toda una colectividad está viviendo; la elección de ciertas doctrinas y posturas estéticas no es gratuita o arbitraria, ya que parecen responder a las *tensiones* de la época, lo que permite, al final de cuentas, el sincretismo y la inserción de ideas, al igual que la

34 La crítica que se ha hecho sobre el concepto de transculturación manejado por Ángel Rama ha insistido en que no es factible hablar de procesos culturizantes en algunas sociedades –misma crítica se hace a la noción 'ciudad letrada'–, no obstante, tomando en cuenta las consideraciones de transculturación de Fernando Ortiz (crítico cubano que hablaría, desde la sociología, de la transculturación), a quien retoma Rama para su teoría, considero que es un concepto pertinente para el modernismo, ya que, como señaló Ortiz “se trata de un proceso de asimilación cultural para alcanzar lo universal, es una vía análoga de los valores universales dentro de la cultura clásica” (“Contrapunteo”: 14). Así, el criollo no tiene sólo una cultura europea –la heredada por la metrópolis–, sino también una colonialista, regional y trasatlántica, lo que supondría una asimilación de la riqueza cultural dentro de la marginalidad. De esta forma, se inaugura el *ethos* de la cultura latinoamericana, lo que permitiría, según Rama, la inauguración del modernismo de manera *natural*, es decir, sin recurrir a la implantación forzada.

35 La nueva manifestación “nace de una doble comprobación: registra en su cultura presente –ya transculturada– un conjunto de valores idiosincráticos que pude reencontrar si se remonta hasta fechas remotas dentro de su historia; corrobora simultáneamente en su seno la existencia de una energía creadora que con desenvoltura actúa tanto sobre su herencia particular como sobre las incidencias provenientes del exterior y en esa capacidad para una elaboración original” (Rama, “Procesos”: 17).

formación de grupos y élites culturales.³⁶

La originalidad y renovación de los discursos y poéticas por parte de los escritores modernistas no iban acompañados del desdén contra los burgueses propiamente, sino contra los académicos que, teniendo uso pleno del lenguaje, no eran capaces de renovarlo porque desconocían sus alcances. Los académicos ponían en riesgo el proyecto de autonomía intelectual continental e individual que se venía buscando desde las independencias. La *renovación*, señala Rama en el prólogo a la *Poesía* de Rubén Darío, fue un proceso importante para la toma de conciencia del modernismo, pues colocó como una corriente central y como una actitud del intelectual latinoamericano la necesidad de una liberación intelectual y estética. La renovación no implicó, dentro de la ideología modernista, una ruptura radical con las tradiciones anteriores, sino más bien una reapropiación de las ideas de la tradición occidental y su “transformación”, para que la “Idea” encontrara un lugar sorprendente y deslumbrante en el lenguaje. Así pues, los modernistas no reniegan de la tradición hispana; consideran que se ha estancado y que es necesario renovarla –recubrir la idea de sonoridad para llegar a la sociedad sorda y acostumbrada (Rama, “Prólogo”: XII).³⁷ De esta forma, los escritores modernistas se afianzan en la tradición

36 Agrega Ángel Rama que “esta fidelidad al medio se complementa, en tercer término, con una fidelidad a la cosmovisión cultural, porque no se trata de utilizar palabras que mienten objetos concretos ni estructuras sintácticas que traduzcan giros expresivos peculiares, sino de reconstruir, con torrentosa utilización del universo lingüístico de una cultura, la cosmovisión que ésta ha logrado fijar y que es la que mantiene unidos y tensos los elementos que componen su sistema” (*Transculturación narrativa*: 32).

37 También Pedro Henríquez Ureña, en su ensayo “Rubén Darío” señala que la originalidad literaria del modernismo se dio sobre todo en la renovación lingüística de la poesía; pero que esta renovación fue gracias no a que el escritor se haya alejado del paradigma castizo, sino porque logró aprehender la tradición occidental desde sus orígenes y actualizarla. En lugar de limitarse a la versificación regular, “la principal innovación realizada por Darío y los *modernistas* americanos ha consistido en la modificación definitiva de los acentos; han sustituido con la acentuación *ad libitum* la tiránica y monótona del eneasílabo y del dodecasílabo [...]” (*Obra crítica*: 97). La revisión filológica del crítico dominicano insiste en que el escritor modernista buscó cierta autonomía intelectual,

hispanoamericana –que buscaba la independencia intelectual– para incorporarse a la tradición Occidental, consumando la aspiración y la búsqueda de originalidad y grandeza de lo latinoamericano.

Lo que Rama demostró con la teorización sobre esta actitud de inserción y renovación de ideas es el proceso de legitimación de los modernistas ante la cultura occidental por medio del lenguaje. Para él implicó no sólo una conciencia artística, como señaló Gutiérrez Girardot, sino también una conciencia lingüística y de su alcance como acción transformadora. Por otro lado, la renovación también implicó el sincretismo como forma interpretativa de la tradición, ya que les permitió adoptar posturas estéticas disímiles o contradictorias, y sintetizarlas como una nueva forma de manifestación estética e ideológica –dentro de una manifestación individual podría encontrarse el simbolismo y el parnasianismo, o bien, el naturalismo y el decadentismo–. Rama entendió el modernismo como una serie de manifestaciones individuales y heterogéneas, pero que se inscriben en un ideal y en una búsqueda general, que es la construcción de una identidad y de la libertad (autonomía) artística-intelectual. En la similitud y diferencia con la tradición europea se demuestra que la actitud crítica de los modernistas latinoamericanos potenció la configuración cultural e ideológica de la época, permitiendo minar otras políticas culturales e instaurar aquellas que devendrían en cambios sociales.

Dentro del modernismo, aun en el plano estético, hay ciertas ideas contradictorias que responden menos a una búsqueda de la unidad que a una búsqueda de identidad, de adopción y de integración dentro de la universalidad. Estas contradicciones intentan fijar, más que una nacionalidad que sería dada por el carácter universal, como señaló Manuel Gutiérrez Nájera en

“libre de la tiranía” de la literatura española de la época. Tales consideraciones serán retomadas más tarde por Octavio Paz y José Emilio Pacheco.

“El cruzamiento en literatura” (1894), un movimiento literario progresivo y transformador de la realidad. Y este tipo de contradicciones, ya fueran dentro del plano estético como del político-sociocultural, aparecieron principalmente en las polémicas modernistas como los fundamentos de su discurso.

Como bien señala Rama, el discurso modernista puede leerse como estrategia literaria de *transculturación modernizante*, es decir, como una iniciativa para “buscar” y lograr una Modernidad por medio del discurso y más allá del discurso. Este presupuesto, en conjunto con lo que ya advertía sin concretarlo Rafael Gutiérrez Girardot, invalida la constante discusión deslegitimizante de “un modernismo sin Modernidad” y la imposibilidad de que en Latinoamérica pudiera darse una manifestación cultural de este tipo, y, sobre todo, llamada “modernismo”, sin la aparición ni desarrollo de la Modernidad. Rama dice al respecto que en Latinoamérica “la insatisfacción adquirió notas agudísimas, tanto por el real atraso del medio como por el efecto de mostración *heredada*, las culturas europeas llegaban con el mismo ritmo de la expansión imperial de las metrópolis” (“Prólogo”: XVII). Al haber una toma de conciencia del anacronismo en que estaba sumida buena parte de la sociedad latinoamericana se desencadenó, entre la intelectualidad, la desesperanza y el pesimismo, un malestar que coincidía con el fin del siglo XIX y que, por lo tanto, según el crítico uruguayo, agudizó ciertos resabios románticos e idealistas contra la razón (XVIII).

La búsqueda de la identidad y de la autonomía intelectual también se ven exaltadas en el esfuerzo modernista por elaborar una lengua y una cultura que expresaran la totalidad del continente; la ruptura con la academia se debió a que se veía en ésta un afán de conservación de las normas españolas. No queda claro, sin embargo, si en verdad ha existido una tradición de

ruptura –actitud que más tarde asumirán las vanguardias europeas–. Me parece que lo que el modernismo buscó fue, más bien, fundar la Modernidad dentro de la cultura latinoamericana. Rama lo afirma señalando la creación del modernismo no como un proceso interno, sino como un reclamo externo “siendo por lo tanto un ejemplo de contacto de civilizaciones de distinto nivel, lo que es la norma del funcionamiento del continente desde la Conquista” (*Las máscaras*: 32).

Si bien Ángel Rama basa todas estas consideraciones en sus estudios de las figuras canónicas, como Rubén Darío, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Leopoldo Lugones, sus aproximaciones han permitido un amplio radio de investigación que evidencia los diversos cauces por los que se articulan los procesos literarios del modernismo. Uno de los alcances más importantes de la postura de Rama es la de clausurar la visión esencializadora de “lo nacional” en los modernistas, pues bajo su propuesta de inserción y sincretismo como operaciones de interpretación, asimilación y renovación de la cultura europea se pone de manifiesto un proceso de una cultura en movimiento, donde la base “nacional” es concebida ya como parte del proceso de secularización que habría propuesto Gutiérrez Girardot.

Las aportaciones de Rama arrojan luz sobre la forma de estudio de las manifestaciones individuales del modernismo; esta postura permite explicar una actitud que engloba la manifestación cultural modernista y clausurar una serie de problemas que se habrían de repetir a lo largo de la historiografía de la crítica latinoamericana, mostrando un proceso de asimilación cultural distinto a los que proponían la imitación por falta de tradición y conciencia histórica, la creación fortuita por moda y la actitud irreverente y provocadora contra una sociedad burguesa. Por otro lado, permite ampliar la noción de literatura y no limitarla solamente al “conjunto de obras literarias”, sino también a los mecanismos sociales, institucionales y textuales, a través de

los cuales se despliega el modernismo como manifestación cultural; es por eso que, dentro de estas consideraciones, es posible ver el periodismo como un vehículo para inaugurar un sistema literario latinoamericano (entendiendo sistema literario como campo cultural de acción, es decir, en cuyo lugar se manifiestan diversas prácticas culturales, no sólo escriturales). Así pues, las revistas y periódicos no son sólo la intercomunicación de América Latina, sino también el medio de integración al marco cultural occidental. Las publicaciones periódicas fueron el instrumento para llevar a cabo la democratización cultural, lo que permitió ampliar el *corpus* de interpretación y de no ceñirse sólo a los textos considerados literarios,³⁸ y así estudiar las polémicas modernistas como una práctica cultural y literaria del modernismo como clave interpretativa no sólo para el momento histórico, sino también para entender la creación y utilización de las poéticas y, a la vez, potenciar las nociones ya antes planteadas por críticos que han propuesto agudas consideraciones sobre este fenómeno cultural. Con esta propuesta crítica sobre el modernismo Rama además muestra cómo la transculturación permite la incorporación de los fundamentos que construyen el ideario y el discurso modernistas.

38 Tal como ya proponen también algunos teóricos como Julio Ramos, Aníbal González Pérez, Susana Rotker, Ivan Schulman, Raimundo Lida y Ernesto Mejía Sánchez, quienes también han estudiado la prosa modernista, o los textos “genéricamente indeterminados”, considerándolos claves para el estudio del modernismo ya no como manifestación estética únicamente, sino como “práctica cultural”.

LA UNIVERSALIDAD MODERNISTA

Movimiento condenado a negarse a sí mismo porque lo único que afirma es el movimiento, el modernismo es un mito vacío, un alma deshabitada, una nostalgia de la verdadera presencia. Ése es el tema constante y central, el tema secreto y nunca dicho del todo, de los mejores poetas modernistas.

Octavio Paz

En la iniciativa de la crítica mexicana por inscribir el rumbo de la tradición letrada en el devenir histórico de Occidente se encuentran las aproximaciones al modernismo que buscan reivindicarlo como un movimiento de logros universales. Como claro ejemplo se puede mencionar a Octavio Paz, de quien resulta válido reconocer su conciencia e intuición crítica con respecto al modernismo en su labor ensayística. En su acercamiento a lo largo de numerosos ensayos relacionados con la Modernidad mexicana y latinoamericana, recogidos en *Fundación y disidencia. Dominio hispánico* (1994),³⁹ Paz apuntó que la complejidad de interpretación estaba

39 En este libro titulado *Fundación y disidencia. Dominio hispánico* Octavio Paz, prologuista de su misma obra, señala que se trata de una empresa que pretende reunir los ensayos que dan cuenta de que “nuestra literatura abarca a dos continentes y a muchos países pero ni las diferencias geográficas ni las políticas ponen entre dicho su unidad esencial” (15). Bajo esta primera propuesta, Paz pone sobre la mesa el problema de la Modernidad con respecto a América Latina y España; retoma el problema de la tradición occidental heredada por la Metrópoli española a sus antiguos virreinos y muestra la importancia del modernismo en la configuración (más no en la invención) de una expresión propia, sintética y auténtica. Este libro está enfocado en estudiar la poesía moderna en lengua española, y concluye que nuestras literaturas no tienen un programa, ni son resultado de geografías o historias políticas, sino de universos lingüísticos que nos unen como en una sola patria. Por lo que el orden de la literatura hispánica no es otro sino el espiritual y el estético. La fundación de la cultura y la literatura hispánica para Paz tienen lugar en la disidencia. Es al mismo tiempo castiza y cosmopolita, universal y tradicional. Todo esto parece indicar que nuestra literatura modernista fue siempre moderna, o bien, que el modernismo tiene alcances espirituales y estéticos en la literatura de nuestros días.

Este volumen se compone de los textos antes publicados en *Corriente alterna, Cuadrivio, Hombres en su siglo, In/mediaciones, Las peras del olmo, Puertas al campo, El signo y el garabato* y *Sombras de obras*. En el año 2000 apareció otra edición de este libro editada por Galaxia Gutenberg que, sin seguir los lineamientos que

relacionada no sólo con el contexto histórico de este movimiento, sino con el carácter filosófico y lingüístico. Mostró, pues, la primacía de la lengua sobre la nación, la Modernidad, el europeísmo, el romanticismo como medio reivindicador de una actitud, de una búsqueda y de una transformación epistemológica. Además notó que la herencia moderna de América Latina al mundo se dio gracias a su *idioma literario*.

Paz se acercó al modernismo desde la tradición filológica clásica. Desde un *corpus* enteramente poético formuló principios de una historia literaria claramente identificables desde la materialidad de todos los discursos de este fenómeno. Es decir, se percató de que las manifestaciones del modernismo pueden entenderse como búsquedas intelectuales que se encontraban afiliadas bajo un mismo nombre, pero que no implicaban nunca un programa.⁴⁰

Paz habría decidido para la edición de este volumen en 1994, incluye otros textos; éste lleva por título *Excursiones-incursiones: dominio extranjero; Fundación y disidencia: dominio hispánico*.

40 Es cierto que en las polémicas, en los textos críticos e, incluso, en las traducciones y de la afiliación intelectual de los autores modernistas es posible intuir cierta propuesta poética, sobre todo si se piensa que buscan inscribirse dentro de una tradición estética. En cambio, no parece clara la creación de un programa o un manifiesto modernista, pues de ser así habría de entenderse como la declaración de principios, como una exposición de propósitos que habría de seguir un grupo. En lo sustancial, un programa explica de modo sintético y claro lo que en el fondo se pretende con los textos artísticos. De tal manera que puede “ampliarse” esta noción para poder ver en cada texto un manifiesto. En este sentido se podría decir que hay una serie de manifiestos individuales –como sugieren Paz y Pacheco–, y, por lo tanto, no se trata de un modernismo, sino de una suma de individualidades con poéticas, ideologías y actitudes distintas cuya única igualdad se encontraba en la vinculación o filiación de un arte moderno, con iniciativas críticas y escépticas fundadas en un cambio del paradigma de ideas. De esta suerte, no se puede hablar de un “manifiesto” modernista, sino en lo que yo podría sintetizar como “principios de época”. Por otra parte, en esta tesis retomo sólo tres polémicas modernistas, pese a que en el proceso de investigación encontré diversas polémicas que se relacionan con el modernismo y sus alcances; las cuales no han sido aún recuperadas. Elijo estas polémicas porque en éstas se destaca la discusión directa y pública sobre el decadentismo/modernismo mexicano, así como una fuerte crítica hacia la sociedad porfiriana, con el fin de implantar una propuesta cultural, que si bien se resguardaba bajo el argumento de la libertad artística buscaba también establecer preceptivas y poéticas, las cuales fueron logradas después de 1903-1905 (como señala Eliff Lara en “El vuelo del ángel caído”). Cabe adelantar que estas tres polémicas sirven de antesala a la publicación

Añadió que el modernismo buscó consolidar una poética creativa únicamente regida por la libertad, lo que implicaba un constante movimiento y, por lo tanto, la imposibilidad de establecer una preceptiva, dogma o actitud permanente frente al arte.

A primera vista pareciera que Paz, en *Los hijos del limo* (1956), considerara que el modernismo fue una forma de respuesta al positivismo. Una crítica de la sensibilidad y del corazón contra el empirismo y el cientificismo positivista. Por esta razón encontró una función histórica semejante a la reacción romántica europea del siglo XIX. Por lo tanto, según él, el modernismo pareciera ser “nuestro verdadero romanticismo”. Así, a lo largo de los otros ensayos en los que se preocupa por entender la apropiación de la Modernidad, y de la actitud moderna *per se* de los modernistas, señaló que no se trata de una repetición o una imitación sino de una apropiación por medio de la metáfora: otro romanticismo. No se trata para Paz de un romanticismo al pie de la letra, sino de una manifestación con características estéticas, culturales, ideológicas y epistemológicas, con paralelismos históricos.

De manera tajante Octavio Paz señaló, en el ensayo “El caracol y la sirena: Rubén Darío”, que la inquietud de los modernistas sobre el lenguaje y el impulso por el cambio bajo la conciencia de éste se debe, quizás, a la propuesta, que de Friedrich Schlegel tomaron, de que todo lenguaje, sin excluir el discurso de la libertad, termina por “convertirse en una cárcel; hay un punto en el que la velocidad se confunde con la inmovilidad. Los grandes poetas modernistas fueron los primeros en rebelarse y en su obra de madurez van más allá del lenguaje” (*Fundación*: 134).⁴¹

de la *Revista Moderna*, pero en estricto sentido, sólo una preparó “el terreno discursivo” para su aparición. Las otras dos servirían más tarde como “elementos” y “argumentos” legitimadores del modernismo.

41 Con respecto a las inquietudes planteadas por Schulman y Gutiérrez Girardot sobre la apropiación del modernismo a través de paralelos históricos como el romanticismo, Paz agrega que este movimiento se apropia

Esta equivalencia histórica es vista por Paz desde la actitud crítica contra, hacia y frente a la Modernidad, a la Ilustración (y la razón crítica) y al Liberalismo, encarnado en México en el positivismo. La actitud de Paz frente al modernismo y la Modernidad no puede ser apreciada sólo en *Los hijos del limo*, sus acercamientos con mayor intuición crítica se dan a lo largo de los textos recogidos en *Fundación y disidencia*, en especial en aquellos que buscan explicar la apropiación –que no la adopción– de la tradición moderna en un ámbito sin modernizar. Busca explicar, pues, la actitud de hombres modernos que veían en sus países una ausencia de Modernidad y un retraso ante el mundo. De esta forma Octavio Paz no busca sólo inscribir al modernismo en el devenir histórico occidental, sino también explicar la emancipación intelectual del modernismo y la apropiación de la cultura, del foco y del centro intelectual por medio del lenguaje en contra del anacronismo, más que de una política liberal; pero sin perder de vista la degradación de la Modernidad. Señala Paz, así, la astucia de los autores modernistas para cifrar y transformar realidades por medio del lenguaje. El modernismo, pues, más que adoptar o imitar la cultura y la tradición occidentales, las reconoce como propias. No las imita, las legitima y transforma en suelo americano. Se reencuentra con la lengua, la reconoce y la critica.

de la tradición no para responder a los efectos de la modernización en el mundo, sino que se toma como una avanzada sobre el lenguaje, y no en el anhelo de encontrar otros mundos, como el romanticismo. El romanticismo en lengua castellana, dice Paz, fue “una escuela de rebeldía y declamación”, no una visión, como lo habría sido el europeo, que habría dado a flote diversas poéticas. El romanticismo castellano carecía de ironía, una profundización más allá del sarcasmo o a la inventiva: “disgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior, diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio finito o entre el hombre mortal y el universo inmoral” (139). El modernismo, en cambio, implicó una visión, no una forma; una transformación, no una imitación; en el plano de la poesía expresa la experiencia total; su estética es totalizadora “a un tiempo verbal y espiritual. La palabra no sólo dice al mundo sino que lo funda –o lo cambia” (139). La ironía aparece como mediadora o recurso para la reconstrucción o creación, como duda epistemológica.

El afán por viajar y la puesta en mira de París y Londres no se daban con el fin de ir de un continente a otro, sino de saltar de un siglo a otro; de romper el anacronismo de América Latina. El modernismo no fue una evasión de la realidad americana, sino una fuga de la actualidad local, del regionalismo, del nacionalismo; en busca de una actualidad universal: la única y verdadera actualidad. Lo que implica, necesariamente, una actitud crítica a la abyecta *actualidad* mexicana.

Es importante señalar que la Modernidad no llega a México, y al resto de América Latina, como habría de llegar a las naciones anglosajonas. Mientras que para estas naciones la idea de Modernidad fue un modelo que los conduciría al progreso por su pragmatismo y configuración histórica, para América Latina, dice Paz en “Alrededores de la literatura hispanoamericana”, no fue más que “disfraces y máscaras. Las nuevas ideas no nos revelaron: nos ocultaron” (*Fundación*: 51). De esto fueron conscientes los modernistas, no solamente de los errores que se veían venir con la imposición de una supuesta Modernidad, sino de la falta de una base industrial y social para que realmente existiera. El modernismo, entonces, es tomado también como protesta y forma de sublevación poética.

El contacto que se da con Francia, y por medio de ésta con el resto de la tradición occidental, no es para conseguir una actitud cosmopolita, sino para encontrarse con un nuevo lenguaje, una nueva cosmovisión. Dicho en otras palabras, se trata de una búsqueda epistemológica reflejada en la transformación formal del lenguaje. Dice Paz, en el “El caracol y la sirena. Rubén Darío”, que los modernistas reclaman *su* tradición occidental, traducen *su* identidad dentro de una continuidad histórica de Occidente, y así hacen suyo el lenguaje “para ser más ellos mismos, para decir mejor lo que quieren decir. Así, la reforma de los modernistas hispanoamericanos consiste, en primer término, en apropiarse y asimilar la poesía moderna

européa” (140).⁴²

El modernismo postula la contemporaneidad como meta, como una concepción temporal situada en el ahora y proyectada a un futuro inmediato; está en el presente, fuera de la historia: “desear ser un contemporáneo implica la voluntad de participar, así sea idealmente, en la gesta del tiempo, compartir una historia que, siendo ajena, de alguna manera hacemos nuestra. (...) Los modernistas no querían ser franceses, querían ser modernos” (142).⁴³ Ahora bien, Paz tiene el acierto de señalar que el modernismo no implicó la abstención política como sí la pureza artística. Su esteticismo no brota de una indiferencia moral, sino de una pasión y de una visión que exige una preconización del arte, dice: “El amor a la Modernidad no es culto a la moda: es voluntad de

42 La oposición al nacionalismo –al casticismo– es por el amor a la Modernidad, de allí la crítica a la tradición, que implica una crítica a España. La actitud antiespañola, dice Paz, tiene un doble origen: por una parte, expresa la voluntad de separarse de la antigua metrópoli: “nuestro movimiento nos ha dado un puesto aparte, independiente de la literatura castellana”. Y por otra parte, identifica ese españolismo con tradicionalismo: “la evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo” (“El caracol y la sirena”: 145). Lo que implicó, además, una formulación de legitimación del centro, que al mismo tiempo hizo de la lengua castellana el punto de confluencia con la cultura de todo el continente, y reivindica el fondo ancestral del americano en la poesía europea que “reveló un mundo sepultado y recreó los lazos entre la tradición española y el espíritu moderno” (148).

43 Octavio Paz señala dos momentos del modernismo. Por un lado se trata de un movimiento no concentrado, cuyos principios e inquietudes era buscar la consolidación de independencia intelectual, una crítica y una formulación de la historia cultural y las tradiciones nacionales. Más tarde, por otro lado, se formarían los grupos y los movimientos para legitimar la cultura nacional, continental y universal. Sin embargo, señala que en ambos momentos hay un proceso de toma plena de conciencia de la independencia creativa e intelectual por medio del lenguaje, por tal motivo: “la originalidad del modernismo no está en sus influencias sino en sus creaciones” (“El caracol y la sirena”: 141). La búsqueda de identidad y de vinculación con una tradición continental, así como la actitud latinoamericanista, se deben sobre todo a la toma de conciencia de la posición de los modernistas frente al mundo: “no sólo estábamos aislados del mundo sino separados de nuestra propia historia” (159). De la mano de estas consideraciones de Paz se puede agregar que este caer en cuenta del aislamiento político y cultural los obliga a buscar la Modernidad crítica, a transformar su propia realidad, y a fundar el modernismo como identidad cifrada en una lengua y cultura comunes.

participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos. La Modernidad no es sino la historia en su forma más inmediata y rica. Más angustiosa también” (“El caracol y la sirena”: 143).

El modernismo fue ante todo un configuración discursiva de la realidad. Se crea un talante intelectual independiente y propio de América, pero no es por medio de la imitación o apropiación de una tradición, sino del reclamo del lenguaje por medio de la creación de tensiones críticas intelectuales con la cultura de Occidente, incluso dentro de un mismo universo lingüístico. Lo que implica, por lo tanto, la heterogeneidad cifrada en una elite de individualidades con inquietudes y búsquedas comunes. Esto es, en otras palabras, lo que hace del *modernismo muchos modernismos*. Para Paz la unidad del modernismo puede encontrarse sólo en las afinidades de sensibilidad y en la creación de comunidades afectivas e intelectuales (“Alrededores”: 54). De esta manera, lo que permite pensar el “modernismo” no es la homogeneidad en poéticas o preceptivas, sino las filiaciones intelectuales y comunidades intelectuales que plantearían de manera crítica la creación de sistemas grupales, o dicho de otra forma, poéticas totalmente heterogéneas basadas en una formación de grupos alejados de programas o escuelas, pero consolidados en inquietudes y búsquedas comunes.⁴⁴

44 Con respecto a la reiterada idea de que la base del estilo y la poesía modernistas es la adopción, y adaptación, del simbolismo, Paz señala en “El caracol y la sirena” que la base de las poéticas modernistas son los signos, no los símbolos, de aquí que sea imposible encontrar una homogeneidad: los signos son tomados de todas partes, incluso del simbolismo (145). Los signos son intercambiables, son una “perpetua búsqueda” de lo transformador, con la condición de que sea nuevo, y lo nuevo a condición de que sea único, y lo único a que sea presencia en el presente, y esto a condición de que permita el cambio. La estética del modernismo en el fondo es nihilista, pero es el nihilismo vivo, asumido más que padecido por la sensibilidad que afronta el espíritu. Tal como puede verse en la iniciativa decadentista. La Modernidad no es sino girar en el vacío: “una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera. Esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen” (145).

Para Paz el modernismo fue ante todo una percepción del mundo, una manera de sentirlo, de conocerlo y decirlo; más que una retórica, una estética o acumulación de poéticas y preceptivas. El principio de esta actitud es el anhelo por una Modernidad intelectual para la realidad mexicana y latinoamericana. La historia fue entendida como lucha y como tradición viva, como construcción, y no como un devenir histórico. La experiencia histórica de Europa, dice Paz, reveló a Hispanoamérica la soledad histórica, dividida por la geografía, por los regímenes políticos, lo que les permitió tomar una conciencia crítica ante su propia realidad.

LOS MODERNISMOS

Resulta ya un lugar común recordar la frase “no hay modernismo, sino modernismos”, no obstante, es en ésta que se engloba el punto de partida de la propuesta teórica de José Emilio Pacheco, pues parte del hecho de que no hay una manifestación unívoca y propia de esta cofradía intelectual, sino que se trató de la suma de individualidades poéticas que tenían como punto en común una inquietud existencial y de formación cultural –casi un sistema literario–.

José Emilio Pacheco lamenta en el prólogo a *El modernismo. Supuestos históricos y culturales* de Gutiérrez Girardot (2004) que dentro de los estudios literarios sobre el modernismo se deje de lado la evidente influencia de los aspectos sociales para su desarrollo, y señala que no se trata de entender el modernismo como “contracorriente” del positivismo, sino que habría que hacer un estudio de la intelectualidad mexicana dentro del ambiente político para poder entender el proceso de formación de grupos y, por lo tanto, de poéticas o tendencias artísticas basadas no en la imitación, como se ha querido ver, sino en una búsqueda de síntesis, identidad y

conocimiento.

Una de las propuestas críticas más recientes, amplias y serias sobre el modernismo mexicano es el prólogo a la *Antología del modernismo (1884-1921)* (1969) de Pacheco, donde retoma los trabajos de autores anteriores y hace una reflexión crítica tanto de estas investigaciones, como de los textos modernistas. Señala, al igual que Ricardo Gullón, que el principal problema de los estudiosos al enfrentarse al modernismo es no tener conocimiento –no por negligencia, sino por falta de recursos– de los textos modernistas, pues considera que sólo teniendo en cuenta todos los géneros producidos es posible hacer un estudio cabal del fenómeno modernista.

Pacheco tiene la agudeza de señalar que el problema principal con el que se enfrenta la crítica para entender el modernismo es la carencia de manifiestos, la carencia de un sistema y programa que determine la forma creativa de este movimiento, sin embargo, como también advierte Gullón, ésta es una de las virtudes, y no defectos, del modernismo, pues lo libera de ser “una escuela”, y abre sus posibilidades creativas al no tener límites ideológicos o poéticos, actitud propia de la literatura moderna.

En correspondencia con Rafael Gutiérrez Girardot, Pacheco niega que el modernismo sea una variante o reacción contra un sistema político-cultural, pues considera que se trata de una respuesta a una crisis universal, lo que instaura un movimiento. Además, apunta que ante todo es fundamental estudiar el discurso de la Modernidad, “el lenguaje de fin de siglo” para entender el modernismo, pues de esta manera puede apreciarse y aproximarse teóricamente a la búsqueda existencial modernista. Por lo tanto, el modernismo es una actitud y movimiento, mas no una escuela, es una preocupación interior e individual, aunque compartida, cuya originalidad se logra

en un momento de “circulación universal de ideas y estilos” (*Antología*: XI).⁴⁵ No obstante, antes que en el estilo, el modernismo se inscribe en el “idioma”, pues esto le permite no tener fronteras y negar toda escuela, y adoptar toda poética; le permite así formar una identidad continental y, a la vez, el hallazgo de la individualidad (“el centro está en todas partes”: se encuentra en todos los ámbitos de la vida).

Señala este estudioso mexicano que el modernismo comienza con un afán de independencia cultural, seguido de una autonomía política, una búsqueda de identidad que terminó como un movimiento hispanoamericano que más tarde encontraría su universalidad en el idioma para enfrentarse al centro. La revisión poética sólo abre “las puertas al lenguaje del mundo moderno”. De tal suerte que la apropiación, adopción, traducción y valoración de una poética extranjera no fue gratuita, o por “gusto y adaptación al español”, implicó que en la revisión de otras poéticas se conocieran, adaptaran y transculturalizaran posturas ideológicas, filosóficas, estéticas y poéticas; lo que admite la síntesis, la adopción y apropiación no sólo de los estilos, sino también del lenguaje.

Pacheco retoma a Octavio Paz para puntualizar que el modernismo mexicano no sólo buscó una tradición romántica al revisar propuestas estéticas francesas e italianas, sino que también lo hizo con la tradición hispánica (con el barroco, por ejemplo), cuya prueba se encuentra en los estilos líricos. Esto implica la incorporación y “apropiación” por parte del modernismo de una tradición Occidental, un reclamo de una tradición que podían transformar desde el lenguaje para crear realidades nuevas, acordes con la realidad americana, cuya base se encontraba en sus inquietudes y búsquedas ontológicas.

⁴⁵ En esta consideración, Pacheco retoma a Federico de Onís, pues este autor ve el modernismo como una reacción a la crisis existencial que se había dado en Occidente, y así, la expresión modernista significa la incorporación de América a la literatura universal a la par de su independencia literaria.

Para Pacheco no se trató de un proyecto de grupos, sino de una inquietud y una búsqueda generacional, una desembocadura de todo el ímpetu de manifestaciones literarias anteriores. Esta consideración plantea un problema para las propuestas que ven el modernismo como una torre de marfil que niega toda tradición anterior, puesto que desde la perspectiva torremarfilista sería imposible pensar el modernismo como una manifestación hispánica, y sí como una imitación, ya que implicaría que el modernismo, en tanto escuela con una preceptiva extranjerizante, impone actitudes poéticas totalmente ajenas a su contexto sociocultural y estético. En cambio, pensar el modernismo como una apropiación consciente del lenguaje permite entenderlo como la propuesta estética que reúne las poéticas occidentales.⁴⁶

Ahora bien, el modernismo es visto por Pacheco y por Paz como la tentativa de mediación y de apropiación de la cultura occidental: es la expresión del movimiento moderno. La modernización ideológica incluye renovación, lucidez, ironía, escepticismo y conciencia (Pacheco, *Antología*: XIX). Esta característica del discurso moderno hace a los modernistas complicados, por su naturaleza crítica y sensibilidad. Para Octavio Paz se trató de un discurso propicio del fin de siglo XIX mexicano, reivindicación de México y América Latina ante la Modernidad.

Ante la nueva condición social, en medio de un proceso de apropiación de la cultura

46 Como se había dicho antes, es importante considerar que no había una postura definida ni única ante la actitud modernista, algunos se inclinarían más por el esteticismo, mientras que otros por la formación de políticas culturales, no obstante, las polémicas sobre el modernismo permiten ver que su construcción por medio del discurso no fue gratuita, había, sí, una intención de legitimar al movimiento y al grupo por medio de estas, así como de apropiarse del lenguaje con la finalidad de crear un nuevo centro. Para lo que conviene en este trabajo, no se discutirá si la primera propuesta de mover el centro cultural a América Latina fue de José Martí, Rubén Darío o Manuel Gutiérrez Nájera, sino la creación de grupos y de centros culturales –mas no el establecimiento de redes intelectuales.

occidental, el modernismo se ve implicado en una búsqueda de nuevas representaciones epistemológicas, cuya base se encuentra en la anulación de las apariencias por medio de la negación del *logos* –aspecto discursivo fundamental para la ironía–. Por eso encuentra en el simbolismo y el decadentismo el discurso –mas no necesariamente el estilo o la temática– adecuado para comenzar a estructurar su postura ideológica y estética. Otra característica del discurso moderno es resolver la oposición entre la unidad y la pluralidad: como resultado se obtiene la síntesis, la fusión y unificación de poéticas bajo una sola *expresión* –mas no una sola forma–, como una renovación lingüística.

El problema de la función del arte, dice Pacheco, está dado por la pérdida de valor que tiene ante la industria literaria desarrollada en el periodismo, razón por la cual se enarbola la consigna “el arte por el arte” para no servir a fines mercantiles y materialistas. La prensa hace que el artículo sea una forma más efectiva de persuasión y comunicación que el poema por lo que la poesía exalta la riqueza lingüística y el preciosismo de la forma, como defensa (*Antología: XLI*). El poeta se ve relegado por el *reporter*, el valor de sus letras está sometido a las mismas condiciones que el reportaje, sufre censuras y se pierde en la fugacidad del medio periodístico; el poeta, entonces, busca la torre de marfil como resguardo de la poesía, pero no es una actitud estética o poética. No obstante, esto lo obliga a tomar conciencia de la fugacidad y del tránsito de las artes y del hombre, abre la inquietud por crear medios de preservación y defensa del arte: las revistas.⁴⁷

47 Dentro de la paz porfiriana, “los grupos hegemónicos impulsaron el proyecto de modernización”, así, la prensa fue el principal medio de comunicación y de difusión de ideas (Castillo Troncos, “El surgimiento”: 105). La prensa buscaba formar nuevos públicos, los diarios se mostraban entusiastas hacia la iniciativa y la promesa del progreso, y respaldaban toda manifestación modernistas, según señala también Luis González y González, lo que podría explicar también el éxito editorial del modernismo (*Todo es historia: 152-164*).

En cuanto al ámbito cultural y social, ya José Emilio Pacheco muestra que el positivismo educativo y la política liberal son herramientas de descolonización, sistemas de pensar y asimilar la cultura europea para permitir del desarrollo de las potencias nacionales; esto admite la asimilación de corrientes, teniendo siempre en cuenta la búsqueda de una identidad, de una voz y una expresión propia. El modernismo no rompe sólo con el canon cultural mexicano o hispanoamericano, sino también con lo establecido por las lógicas culturales europeas. Esta rebeldía lo acerca, dice Pacheco, al romanticismo europeo y a la construcción de una nueva forma de entender y ver la realidad cultural, así como una nueva forma de construcción literaria. Lo que para Paz implicaría la formación de una tradición: “La tradición de la ruptura”; mientras que para Pacheco sería la tradición de la obra abierta a todos los logros universales, sin límite ni idioma, estilo, estética o ideología: con puertas abiertas a la Modernidad.⁴⁸

Los rasgos generales de la actitud modernista son el escepticismo, la crítica y la inconformidad, así como una incesante actitud de renovación intelectual, un ímpetu de cambio, de entendimiento y reconocimiento. Su finalidad parecía ser pensar la literatura y a sí mismos. La renovación lingüística implicó una toma de conciencia sobre la realidad y la situación en la que se encontraban, para poder crear no desde la periferia, como señala Pacheco, sino construir un nuevo centro, lo que les permitiría establecer críticas autocríticas, reflexiones discursivas sobre su propia “construcción” histórica, sobre su propia realidad y sobre el arte. El modernismo se apropia de la cultura para fijar un nuevo margen e incorporarse a la *universalidad* no como periferia, sino como constructo de realidades por medio del trabajo sobre el lenguaje y la transformación del paradigma de ideas.

⁴⁸ Una característica del discurso moderno es la crítica al *logos* o al discurso hegemónico, actitud necesaria para la presencia de la ironía como recurso discurso de construcción de nuevas ideas, como mecanismo de persuasión y, también, como método de desestabilización para construir nuevas realidades.

II
EL MODERNISMO EN MÉXICO. POLÉMICA DE 1893

Lo único que usted lee en el modernismo es trabajo de pulimiento y la riqueza de léxico. Esto es lo accesorio. ¡Busque usted el alma y la encontrará tan luminosa que caerá de rodillas!

Amado Nervo

En el análisis de las polémicas literarias de 1893 a 1898 busco dar cuenta de cómo fueron parte del proceso de instauración del modernismo como propuesta cultural. La iniciativa modernista, para el caso de México, no se limitó a las consideraciones sobre el arte, sino que, siguiendo la tendencia crítica liberal de la época, propuso una actitud cultural distinta, paradójicamente a la liberal-científica. La polémica y la búsqueda de un nuevo paradigma cultural no se encuentran alejadas de otros debates político-sociales que tuvieron lugar a finales del siglo XIX. De hecho, la problemática sobre la educación moderna, la democracia y la configuración de la nacionalidad parece guardar cierta relación con los planteamientos estéticos de los escritores modernistas, pues la tendencia que con más fuerza rechazó el modernismo fue la de la formación de sistemas de ideas o de retóricas que obedecieran al único fin de definir la identidad mexicana.

Grosso modo, se puede decir que algunas polémicas sobre el liberalismo y sus alcances positivos-liberales, que se dieron sobre todo a finales del siglo XIX, permitieron la transformación de la ideología política liberal. En un principio el discurso del liberalismo tendió a reconocer que, en aras de la integración nacional, debía garantizarse el arquetipo del individuo libre, “no coartado por ningún gobierno o corporación, e igual a sus semejantes bajo la ley. En la esfera política, lo primero que había que hacer para alcanzar este ideal era poner límites a la autoridad del gobierno central mediante las restricciones legales de una constitución escrita” (Hale, *La transformación*:16). Esta consideración cambió de acuerdo con las necesidades de los

distintos regímenes; se trató de “desechar” la idea del *individuo libre* por el que sirviera al Estado. El hombre moderno, de acuerdo a estas discusiones, no era aquél que se valía de autonomía intelectual, sino el que sirviera a la nación desde su formación moderna. Hale señala que la transformación del liberalismo, que logró legitimar la dictadura de Porfirio Díaz, se realizó por medio de la discusión y la crítica en artículos de reflexión divulgados en los periódicos, y no dentro de cámaras. En este sentido se puede apreciar una tensión social-discursiva con las discusiones estéticas de los modernistas en este ambiente político, pues éstos peleaban contra conceptos “anquilosados” para alcanzar la libertad artística, no como “virtud del creador”, sino como una postura que permitiera formar un sistema literario, basado en un ideal, y no en una retórica formativa; la discusión, en general, fue sobre el carácter nacional o nacionalista del sistema literario –en el sentido que se le daba en el siglo XIX–. Ahora bien, no resulta extraño que la polémica de 1893 se haya dado, de igual modo, en los periódicos, por medio de textos reflexivos y retóricamente planeados, pues la divulgación permitía la participación de otras personas en la discusión y la legitimación de este movimiento. Las polémicas políticas parecen apuntar a que la búsqueda modernista obedecía también a un ímpetu por modernizar México en términos sociales y económicos.⁴⁹

Esta inquietud por la modernización, como ya se vio en el capítulo anterior, no era exclusiva de México sino, en general, de América Latina. A finales del siglo XIX el continente

49 Como se puede apreciar en las propuestas de Luis Villoro, en *El proceso ideológico*, de Leopoldo Zea, *El positivismo*, de Charles Hale, *La transformación del liberalismo* y de Elías Palti, *La invención de una legitimidad* tras la restauración de la República hubo una iniciativa por sembrar las bases de una política que permitiera la modernización del país. La propuesta político-filosófica más “adecuada” para la *inteligencia* de la época fue la “liberal”, que después habría de complementarse con una corriente filosófica-educativa basada en el Positivismo. Leopoldo Zea, particularmente señala que fue esta tendencia política la que incorporó términos “modernos” como *burguesía*, *educación positiva*, construcción del *hombre moderno*, etc. (vid. *El positivismo en México*).

experimentaba fuertes cambios en su situación política y comercial, lo que llevó a una profunda reflexión sobre su actividad cultural, educativa y social frente a un mundo en plena globalización creciente. La búsqueda de una identidad, de una autonomía intelectual, de la fundación de una tradición y planeación de nuevas políticas culturales se hizo imperiosa. La Modernidad pareció presentarse de manera abrupta en las naciones hispanoamericanas, pues se trataba de una Modernidad que no se ajustaba muy bien a su devenir histórico y que, por lo tanto, permitió el rasgo más importante del modernismo: la *autocrítica* y la reflexión de la realidad a través del discurso. Ya Gilbert Azam, en *El modernismo desde dentro*, dice que sí hay una relación entre lo moderno, modernismo y la Modernidad, y que si bien sí hay una reacción hacia la Modernidad no es hacia lo que fue, sino a su ausencia, lo cual implicó una crítica y una revisión de su momento histórico, para poder fundar una propuesta estética que fuera “ético-estética” y no poético-literaria (86). No existe necesariamente una Modernidad, en el sentido cultural de crisis, pero lo moderno está inmerso en las concepciones filosóficas y estéticas en el sentido de *cambio y renovación*. De esta forma el modernismo representa el culto de lo nuevo en cuanto a que muestra el constante cambio.⁵⁰ El modernismo se presenta en el panorama de la historiografía literaria no como una escuela, impulso estético o moda literaria sino, como bien lo hacen notar Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, como una manifestación existencial –y por lo tanto epistemológica– ante los cambios que traía consigo la “nueva” sociedad globalizada. Se trata,

50 La Modernidad literaria fue una manifestación discursiva del anhelo de la Modernidad, bien puede asumirse que las reflexiones sobre el acontecer moderno en Latinoamérica fueron, de igual modo, discursivos, ya que contaban con pocos elementos referenciales para reflexionar sobre ellos. Como se ven en distintas polémicas, la discusión se da en torno a la pertinencia de adoptar una u otra doctrina, pero esto dentro de una discusión que hace referencia al discurso dentro del mismo discurso, así el cuestionamiento se encontraba siempre en la construcción del discurso adecuado para ser aplicado a una realidad que se buscaba construir. Es decir, las polémicas, no sólo literarias, buscan debatir sobre el discurso más adecuado para la formulación de una política cultural.

pues, de una “actitud”, de un afán por negar el dogma: la subversión del orden, no sólo en lo literario –y menos aún limitado a la poesía–, sino también en otros órdenes de la vida. Estos autores enmarcan un cambio de mentalidad con respecto a los acercamientos restringidos al texto –a la forma–. La historicidad no sólo se basa en hechos de lengua, sino también en prácticas y estructuras sociales, como se vio en el capítulo anterior. Por otra parte, dando la razón tanto a los acercamientos críticos al modernismo de Octavio Paz como a los de Rafael Gutiérrez Girardot, el modernismo se presentó como una inquietud más cercana al romanticismo que a las vanguardias. Es decir, se presentó como una actitud y una inquietud epistemológica reflejada en la forma y no como una escuela con manifiestos o estatutos programáticos para la creación artística.⁵¹

LA TORRE DE MARFIL: BREVE PANORAMA DEL MODERNISMO EN MÉXICO

Por su parte, Carlos González Peña, con el fin de responder a la inquietud de la época sobre si existe una literatura propiamente mexicana, realizó a lo largo de su *Historia de la literatura mexicana* (1928) una revisión de los valores estéticos y culturales de las obras representativas del canon. El autor, más que encontrar una unidad en las literaturas mexicanas, halló espacios o momentos marcados por acontecimientos históricos y políticos; en el caso de las literaturas

51 Desde Ángel Rama hasta José Emilio Pacheco se ha señalado como una virtud del modernismo la “síntesis” de poéticas y estéticas, no sólo francesas, sino también italianas, españolas, estadounidenses, y en algunos casos, alemanas. Tras la lectura de las polémicas políticas que señala Hale, y tras ver la construcción del positivismo en México que bien muestra Leopoldo Zea, es posible ver que esta cualidad no fue sólo una característica de los modernistas, sino de la intelectualidad finisecular, ya que, por ejemplo, el liberalismo y el positivismo fueron una síntesis de doctrinas, en principio contradictorias, con el fin de asegurar una política nacional y un proyecto de nación. En este sentido, estas formulaciones discursivas de síntesis, reflexión y polémica, así como la fractura con lo ortodoxo para mantener siempre un discurso heterodoxo, es propio de la actitud intelectual de la Modernidad mexicana, y, posiblemente, también latinoamericana.

modernas: la restauración de la República. Señaló la aparición de *El Renacimiento* de Ignacio Manuel Altamirano como un anhelo de construir una cultura letrada propicia de la vida liberal y nueva (*Historia*: 368). En aquel momento en que la prensa “toma fuerza” y permite el crecimiento del periodismo, los ánimos bélicos-políticos se apaciguan: florece la Modernidad, es decir, la democratización, la industrialización y la adopción de doctrinas filosóficas que resguardan el orden y el progreso. Literariamente, *El Renacimiento* es la reunión de letrados, independientemente de la postura ideológica, política o estética que tuvieran. Es en sí un órgano ecléctico que abría paso a todo tipo de ideas: extranjeras, nacionales, antiguas, modernas, críticas conservadores, etc., con el fin de “favorecer el movimiento literario” (369). González Peña entiende el proyecto cultural de Altamirano como un antecedente del modernismo, como un momento clave para que este último surgiera con fuerza y alcanzara el “aire” renovador que se buscaba desde la Restauración de la República.

En 1875, señala González Peña, la Academia Mexicana fue instaurada como institución correspondiente de la Real Academia Española. Se le encargó resguardar el ambiente literario, y como finalidad tuvo la conservación del idioma como símbolo y síntesis de patria –con este mismo interés común, dicho sea de paso, surgieron casi todas las Academias americanas–, promoviendo el desenvolvimiento de las letras: “representaban y presentaban esos doctos cuerpos la unión espiritual de todas las razas” en la América Hispana (370). Esto puede ser considerado como la primera manifestación de incorporación a una cultura continental.⁵²

52 La Academia Mexicana si bien surge como correspondiente a la RAE no es más una instancia de apego a las normas castellanas, sino que, dice González Peña, está como reguladora de la lengua española fuera de España, pues se considera que fuera de la metrópoli hay más hablantes, y puede instaurarse, fuera, un centro cultural de la lengua y la literatura en lengua española (369). Esto implica una polémica lingüística por el dominio o apropiación de la lengua como identidad, como ya lo habrían hecho notar Rama y Girardot con respecto al modernismo hispanoamericano, y que más tarde remarcaron José Emilio Pacheco y Octavio Paz.

Las academias buscaron asociar libérrimamente todos los valores representativos en la tarea de construir una cultura. Tras este panorama es posible adelantar, y vincular con lo que habrá de sugerir Jiménez Rueda, que el modernismo retomó actitudes propias de las políticas culturales de la época. Los ideales que enarboló estuvieron basados en una tradición de pensamiento y concepción de la expresión artística que ya estaba fundada en principios continentales y de igualdad cultural latinoamericana.⁵³

Al igual que otros pensadores, González Peña no pensó el modernismo como una simple “imitación servil”, aunque sí consideraba que hubo corrientes europeas, como los estilos simbolistas, incorporadas a su “peculiar forma de ser” (372). También señaló, sobre todo en la revisión de textos no poéticos, que no se trataba de una escuela, pues en el movimiento literario modernista había variedad de escuelas y tendencias que no permitían “clasificarlo ni determinarlo de manera precisa”, ya que “hay aire de familia” en sus diferencias (373). En estas palabras el autor advertía el carácter sintético del modernismo, una primera peculiaridad de su estética y de sus poéticas.⁵⁴ González Peña insiste en la importancia de ver este momento histórico dentro de un dinamismo, pues la actitud de los artistas modernistas era estar en perpetua renovación,

53 Es importante notar que, como miembro de la Academia Mexicana, Jiménez Rueda reconoce la importancia de ésta en la historia de la literatura mexicana, sin embargo, más allá de su interés por esta instancia, el panorama que revela alrededor de la Academia permite ver de manera más amplia el horizonte cultural de finales del siglo XIX, así como caer en cuenta de que el modernismo literario, a la luz de estas observaciones, resulta en un acontecimiento cultural sumamente complejo y no sólo como contracorriente de su época.

54 A la luz de estos momentos literarios que señala González Peña, la polémica establecida entre Manuel Gutiérrez Nájera y la Academia Mexicana toman otra dimensión a la supuesta “emancipación” espiritual del hálito modernista del Duque Job, sin embargo, no pretendo analizar estas discusiones que, como bien señalan Belem Clark y Ana Laura Zavala, fueron las primeras de carácter modernista, en las que el poeta buscaba alejarse del discurso literario hegemónico que lo antecedió, por lo que dirigió sus ataques contra los escritores conservadores y de retóricas anquilosadas por pretender buscar una literatura al servicio de fines ajenos a la libertad artística (*La construcción*: XVI).

exploración, crítica y transformación. Dicha actitud no sólo se reflejaba en la lírica, sino también en su propuesta cultural. Por otra parte, es importante señalar que los mismos modernistas entendieron su propuesta estética-cultural como dinámica. Si bien el término “movimiento” con relación a “escuela” nunca está puesto a discusión en las polémicas que revisaré en esta tesis, estos términos no se usan de manera indistinta, pues los escritores modernistas hablan de “escuela” romántica, naturalista o decadentista, y no de una escuela modernista. Siempre se refieren al modernismo como “movimiento”. Según la opinión de Jesús E. Valenzuela en *Mis recuerdos*, el modernismo implicó un cambio de pensamiento, pues “el fuero interno humano no es el mismo. El pensamiento se ha modificado”, el poeta debe de ser siempre modernista –“modernísimo”–. “Porque este vocablo, del que han hecho una palabreja para designar una escuela nueva, especialmente los menos aptos en letras, no significa sino lo flamante en literatura [...]. Creo que ya tenemos lo bastante para creer en escuelas de literatura, creo en que las tendencias literarias son enteramente renovadoras. [...] El modernismo no es, en una palabra, más que la tendencia ascendente, humana, sin más arma que el Yo, único origen verdadero de todo progreso. [...] En una palabra, escuela y tendencia no son lo mismo, el modernismo es un movimiento” (125-126).

Como precursor importante del modernismo consideró González Peña a Justo Sierra, quizás con más alcance que Manuel Gutiérrez Nájera, pues fundó la conciencia de que el estudio de la forma francesa permitía desprenderse de todo lo español y “bañarse” en el arte nuevo. Así, “orientados a la poesía”, los modernistas hicieron propios los estilos extranjeros y los insertaron en el español, adoptándolos e identificándolos como propios, formando así nuevas ideas de acuerdo al desarrollo cultural y social mexicano (374). Ahora bien, González Peña advirtió que

este movimiento no era en rigor nuevo, ya que su búsqueda existencial venía dándose desde el romanticismo. Lo que más le sorprendió fue advertir que cierto modernismo deseaba construir el arte como una torre de marfil y apartarse de la turba, pues la auténtica poesía estaba destinada a innovar en la forma para dar al lenguaje un lugar fuera del mercantilismo y el comercio burdo. Los aspectos líricos del modernismo interesaron al autor porque en ellos encontró la formación de una estética propia y renovadora para las letras mexicanas. De igual forma, retomando las palabras de Isaac Goldberg (1887-1934), señaló que el modernismo marcó al fin el ingreso “definitivo de la América Española en las corrientes de Europa”, y las letras mexicanas habrían llegado a su apogeo tras la ardua búsqueda de una identidad literaria.⁵⁵

Julio Jiménez Rueda, en *Letras mexicanas del siglo XIX* (1944), manifestó que el modernismo fue una “revuelta a lo hispanoamericano”, una forma de independencia que ya habría sido buscada a lo largo del siglo XIX. Por lo tanto, según él, a finales del siglo se logró oponer lo europeo a lo americano, no en términos de confrontación, sino de igualdad. De esta forma dio muestra, al igual que Carlos González Peña, de que ese afán de fraternidad intelectual

55 El afán de considerar el modernismo como una poética y estética torremarfilista tuvo como origen el que solamente se hubiera estudiado la lírica, ya que ésta mostraba un esteticismo tal que pareciera que los modernistas, en efecto, se encontrara totalmente aislado de lo social. Sin embargo, como ya han señalado Jiménez Rueda y González Peña, esto se debía, sobre todo, a una búsqueda de resguardar la literatura de los efectos mercantilistas que sufría el arte, aspecto que será explicado por Pacheco en cuanto a la diferencia del *reporter* y el poeta. No obstante, si bien la poética lírica podría encontrarse apartada de lo mercantil, las otras poéticas y estéticas no siempre se alejaban de lo social, de la búsqueda de crear una política cultural y de la inserción del intelectual en la política –muchos modernistas serían embajadores o trabajadores gubernamentales. Como señala Gullón, así como Schulman en *El proyecto inconcluso*, había una contrariedad constante ante los *aires de cambio*, no había una postura fija ni una actitud unánime, por eso, más que la actitud del poeta en la torre de marfil, una peculiaridad importante es la reflexión, la crítica y la construcción discursiva de propuestas y supuestos para políticas culturales, así como la polémica y el revisionismo de la sociedad, como puede verse en los artículos no siempre recogidos en la *Revista Moderna* o la *Revista Azul*.

que había buscado Altamirano en *El Renacimiento* habría de convertirse en un anhelo de fraternidad continental latinoamericana con el modernismo. Para este autor la “tendencia” modernista surgió como respuesta al positivismo, pero más que a esta doctrina filosófica, a la forma de conocimiento que ésta proponía: el análisis lógico-científico, olvidando la metafísica y lo sentimental. La política liberal habría de sembrar el escepticismo religioso, el derrumbe de los dogmas y, sobre todo, habría de proponer la crítica constante de la tradición política (117).⁵⁶

Jiménez Rueda mencionó también que el modernismo no había sido la única manifestación en contra de esta actitud política y educativa; ya también el naturalismo y el romanticismo, desde mucho antes, habían “adoptado” posturas importadas de Europa que correspondían a las intenciones subversivas que buscaban expresar. En cambio, el modernismo no se pensó a “contracorriente” del positivismo y el liberalismo sino como producto de la época, y como tal, recuperó la actitud liberal basada en el escepticismo y la crítica o cuestionamiento de dogmas y discursos hegemónicos.⁵⁷

56 Es necesario notar que en su *Historia de la literatura* Jiménez consideraba el modernismo como una escuela, cuyo medio de difusión fue el periódico y adoptó una “nueva moda literaria”, no para las masas sino para grupos, creando una Torre de Marfil. No obstante, es imperante notar que 10 años después presentara un panorama distinto y más acorde con los estudios realizados posteriormente por Ángel Rama y con la tendencia de vincular las letras americanas con la universalidad, o dentro de la historia de la literatura universal; pareciera que este estudio se inserta la legitimación de la tradición letrada de México.

57 Es importante notar que Jiménez Rueda, sin profundizar en el estudio de las obras de cada autor finisecular, considerara a algunos autores modernistas como naturalistas, ya sea por tomar sólo sus primeras obras, o bien, porque sus obras revelan conflictos emocionales que pasaron a ser sociales y muestra de una “Modernidad” gastada o degradada. Menciona como naturalista a “José [sic] Bernardo Couto Castillo, autor de los *Asfódelos*”. Resulta curioso que Couto fuera considerado naturalista por sus primeros relatos; más tarde él abandonaría esta poética para escribir de manera “moderna”. Sobre las características de la postura modernista-decadentista de éste y otros autores, pueden revisarse principalmente las obras de Ana Laura Zavala Díaz, *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)* (2012), de José Ricardo Chaves, *Los hijos de las Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX* (2007),

Bajo esta tendencia heredada de la política liberal, los modernistas se rebelaron contra las “antiguas poéticas”, contra los viejos cánones, pero, sobre todo, se negaron a escribir con una finalidad externa al arte: ya no escribían para masas, sino para grupos. Esto se debió no sólo a una “moda literaria” de encerrar el arte en “una torre de marfil”, sino, como lo señalan también Gutiérrez Girardot y José Emilio Pacheco más adelante, a evitar que el arte fuera expropiado por el mercado, vendido como una mercancía de los periódicos para la nueva burguesía, no siempre educada en nociones modernas.

Si bien Jiménez Rueda se dio cuenta de la independencia literaria del modernismo, no olvidó que, en el estilo de la lírica, había una inclinación por el “segundo romanticismo” francés: el simbolismo, parnasianismo y decadentismo, dado que en estas poéticas tal movimiento encontró la forma de realización plena “de la madurez de las letras mexicanas” (179). El autor señaló que, sobre todo en el estilo de los poemas modernistas, se nota esta inclinación. La preocupación que el autor esgrimió hacia el estilo poético del modernismo se debió a la preocupación misma que los modernistas enarbolaron en la forma, ya que era por medio de ésta que los poetas buscaban la universalidad, pues el contenido o fundamento se encontraba en “el corazón de América” (190).

LA FORMACIÓN DE UN ESPACIO DISCURSIVO: LA POLÉMICA DE 1893

En este apartado me centraré en entender parte de dicho proceso de legitimación e implantación del modernismo en el ámbito cultural mexicano a través de la polémica literaria ocurridas en 1893 como intento de apropiación de un espacio simbólico de enunciación. Se trata de un *intento* “Couto, a la sombra de Dios” (2001), y de Vicente Quirarte, “Poe entre nosotros” (2002).

puesto que la iniciativa por legitimar, instaurar y desarrollar el modernismo/decadentismo fracasó, en apariencia. En este momento de la discusión si bien no se confunden los términos “decadentismo” y “modernismo” tampoco se usan de manera claramente distinta, lo que, permite a mi parecer, la utilización de la ironía.

A lo largo del capítulo y los apartados anteriores me fue posible, por medio de la voz de distintos teóricos, sistematizar las características artísticas, poéticas, culturales y, a veces, históricas del proceso cultural modernista; de igual forma pude explicar el talante del autor modernista y su búsqueda por el discurso moderno, así como su conciencia sobre los alcances transformativos –epistémicos– del lenguaje. A lo largo de la revisión que hacen los autores mencionados pueden encontrarse o *columbrarse* algunas de las *tensiones* culturales, históricas y sociales que dieron pie a afianzar ciertos argumentos base de las polémicas. Dichas tensiones no parecen haber sido aprovechadas de manera *oportuna* –en el sentido del *kairós* retórico–, sino que fueron usadas a manera de “*inventio*”, con el fin de conformar un discurso que se anclara en una realidad no siempre tangible. De esta forma, las polémicas más que obedecer a una “necesidad” *per se*, pareciera que buscaban preparar el terreno para colocar al modernismo en el centro de la crítica literaria y cultural. Estas tensiones, que conforman o dan sentido al sistema de pensamiento modernista, anclan su razonamiento discursivo a lo probable, es por eso que pueden argüir en favor de la legitimación de este movimiento, aunque no siempre su discurso tuviera una “recepción” positiva.

LA CUESTIÓN MODERNISTA

Señala Charles Hale que las élites intelectuales a finales del siglo XIX en México, cuya tendencia parecía contraria a la de los “positivistas”, buscaban restaurar los supuestos modernos que permitirían el libre pensamiento, acción y transformación. Por esta razón retoman la bandera de la modernidad para fundar su crítica a las propuestas culturales de Porfirio Díaz. Pues en una sociedad “moderna, el individuo libre debía ser un ciudadano leal en primera instancia a la nación” (*Transformación*: 17) y el postulado o el ideal del liberalismo también alcanzaba la noción de progreso social y desarrollo económico. El argumento para restaurar la política “moderna” era que si se permitiera a los individuos ilustrados actuar con libertad en la búsqueda de sus propios intereses, el resultado sería la identificación espontánea “de los intereses comunes con la armonía social. El interés individual se basa en la propiedad y el derecho a ésta no era sino la extensión del individuo a la vida misma” (17). Incluso, según argüían, la política liberal-positivista de Barreda, basada en “Libertad, orden y progreso” tenía la idea de dar libertad de conciencia y de expresión,⁵⁸ por lo que la propuesta de Díaz de coartar la libertad de expresión de

58 Si bien la *Oración cívica* de Gabino Barreda (pronunciada el 16 de septiembre de 1867 en Guanajuato) repasó todos los puntos generales del liberalismo, dice Hale que su mayor aportación, o su novedad, fue que “vio la heroica lucha de México desde 1810 como la culminación de un movimiento plurisecular hacia la 'emancipación mental', es decir, el declive gradual de las viejas doctrinas y su sustitución por otras nuevas” (*Transformación*: 18). La propuesta entonces era contra el dominio sobre la inteligencia, ya que se pensaba que tanto en la creación como en la verdadera filosofía debía de haber nada heterogéneo, por eso el combate a las instituciones, en particular las religiosas.

Sin embargo, Barreda también “admitía” que esta emancipación intelectual había traído también anarquía intelectual, para la cual sí se necesitaba que una doctrina “verdaderamente universal reúna todas las inteligencias en una síntesis común” (Barreda, *Oración*), la cual también brindaría una reconstrucción social (*La transformación*: 18).

manera velada, privilegiando a los periódicos oficialistas o a favor de la dictadura con subsidios, parecía alejarse mucho de los postulados modernos y liberales con los que se fundó el proyecto de nación de Benito Juárez, y de igual forma, la política cultural y educativa de Gabino Barreda. Se puede apreciar que el término “moderno” pasó a significar libertad de expresión, libertad individual, así como prosperidad individual y nacional.⁵⁹

En medio de este ambiente cultural –que si bien sí podía acusar cierto malestar para las élites letradas–, surge uno de los primeros reclamos por modernizar las letras mexicanas. En primer lugar, el artista se encontraba desplazado de las decisiones políticas y culturales de la nación, y segregado a emitir su opinión o sus manifestaciones en los diarios –incluso debía fungir como *reporter* para lograr una compensación económica–. Este lugar en el campo periodístico les permite estar en constante relación con las polémicas y discusiones de índole ajena a la literaria. Incluso es esto lo que admite la incorporación del ideario liberal-moderno en el ámbito literario.⁶⁰

59 El proceso cultural modernista tuvo lugar dentro de lo que Elisa Speckman ha considerado el segundo periodo del Porfiriato, y durante los años en crisis. El primer periodo corresponde, según esta investigadora, de 1877 a 1890. En este momento el principal objetivo fue la consolidación y la unificación, y garantizar la paz y el orden para permitir el desarrollo del progreso. Momento en que surge la propuesta cultural de Ignacio Manuel Altamirano, con *Renacimiento*, cuyo propósito a grandes rasgos era formar una política cultural que permitiera la integración de todas las corrientes para lograr cultivar la expresión nacional, e insertarla dentro de la *universalidad* (“El Porfiriato”: 194). El segundo, que va de 1890 a 1908, se caracterizó por el abandono de los ánimos conciliatorios para dar paso al “centralismo y a un nuevo gobierno cada vez más personalista y autoritario por parte de Porfirio Díaz”, también tiene lugar una apuesta por lograr el reconocimiento internacional por los progresos sociales y el desarrollo económico. Y el tercero, los años en crisis, que se caracterizó por el descontento por las políticas elitistas, la falta de respaldo laborales y la permanencia de Díaz en la presidencia. Luis González dice que fue a partir de 1877 que la apuesta sería por la pacificación y el orden, seguido de un progreso económico, y por último, la búsqueda de libertades políticas y culturales con relación a las ideas y el desarrollo de las diferentes disciplinas (“El liberalismo triunfante”: 658).

60 Para Françoise Perus, la introducción de un modelo de producción capitalista en el ámbito periodístico de México, y demás naciones latinoamericanas, desplazaría la labor artística –pero no intelectual– a un plano de producción y demanda, por lo que el arte sólo “valdría” de acuerdo a las exigencias del público (43).

Cabe recordar que Manuel Gutiérrez Nájera estableció una serie de discusiones sobre la importancia de renovar las letras mexicanas y “sacarlas” del paradigma nacionalista, con el fin de modernizarlas e inscribirlas en la tradición universal.⁶¹ En 1881, en un artículo titulado “La protección a la literatura” esgrime que para que la literatura pueda alcanzar la modernidad debe de tener un respaldo económico gubernamental, ya que las fuerzas individuales no podían ser aún factibles en una nación que apenas ingresa al progreso y a la industrialización. A la vez, advirtió el peligro de que la calidad literaria pudiera ser afectada por la oferta y la demanda del mercado. Esta propuesta de Gutiérrez Nájera estuvo encaminada a exigir la creación de centros literarios gubernamentales y la creación de la propiedad intelectual, mostrando cómo en otros países existía el respaldo institucional para la creación de las letras, así como la protección de la comunidad intelectual. Lo que permite no sólo la creación de espacios exclusivos para las inteligencias y talentos literarios: “Aquí [México], más que en ninguna parte, necesitamos de esa protección porque aquí, menos que en ninguna parte, puede abandonarse la marcha de las cosas a la simple iniciativa individual. [...] Ahora pues, que la paz se ha cimentado y que la prosperidad comienza para México, es indispensable que el gobierno atienda con medidas justas y discretas al desenvolvimiento de las ciencias y las letras” (“La protección”: 66). Estas aspiraciones institucionales revelan la intención del Duque Job de crear una suerte de política cultural que favoreciera el arte libre, pero sobre todo, la posibilidad del desarrollo literario. Pues como él mismo lo hizo notar, el subsidio económico por parte del gobierno de Díaz se había centrado, ante todo, en el periodismo y en el pensamiento político.⁶² Gutiérrez Nájera exige que así como

61 Se pueden revisar las discusiones y polémicas literarias de Manuel Gutiérrez Nájera con la Academia, y otros literatos de la época, en *La construcción del modernismo* de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala, y en las obras recogidas de Gutiérrez Nájera por Ernesto Mejía Sánchez: *Crítica literaria. Obras I*.

62 Un ejemplo de este subsidio que Cosío Villegas denomina “desleal” –pues solía dar apoyo a aquellos periódicos

Altamirano en *El Renacimiento* instauró una política cultural –respaldada por el gobierno– que daría triunfo a las letras, el gobierno porfirista debería no sólo auspiciar las iniciativas periodísticas con fines y contenidos políticos, sino también en los literarios, pues la literatura se encontraba en “decadencia” por encontrarse resguardada por las élites económicas que no siempre poseían el talento para la creatividad literaria, por lo que resultaba necesario modernizar la cultura: “¿En dónde está ahora ese entusiasmo por las letras? La literatura está entregada al brazo seglar, que la ejecuta. Los que saben pensar y escribir, no piensan ni escriben más que de política” (“La protección”: 66). En 1884 Manuel Gutiérrez Nájera mantiene una polémica con la Academia en la que además de discutir por qué el arte no debía formar parte del materialismo, propone “otros proyectos utópicos para la modernización de la literatura mexicana, Nájera concibió un ateneo antiacadémico [...]” e incluir poetas liberales como Prieto, Riva Palacio y Altamirano (Jiménez, “La casa azul”: 291). Las iniciativas del Duque Job superaban la propuesta de un mero órgano difusor de la literatura modernista. Sus aspiraciones se sustentaban en crear ambientes propicios para el desarrollo literario y cultural en México –de manera institucional–. La imposibilidad de conseguir el subsidio gubernamental para sus proyectos, o la

en favor del régimen y “abandonar” a los de ideología política contraria– es el caso de *La Libertad*. Señala Villegas que Justo Sierra, argumentando que temía un golpe militar que derribara a Porfirio Díaz y se engendrara un estado “revolucionario e intolerante”, acordó con Díaz, en 1878, formar el periódico *La Libertad*, órgano que lo apoyaría y aconsejaría para “que en los años y meses que faltaban, saliera de las elecciones presidenciales de 1880 un gobierno cuya constitucionalidad fuera ya intachable” (*La constitución*: 23). Díaz acepta tanto subsidiar el periódico como la libertad de expresión de Justo Sierra, pues el intelectual y periodista arguyó que “los gobiernos fuertes son los que no temen la verdad, y los amigos de esos gobiernos son los que saben decirla” (23). De allí que el nombre *La Libertad* que tenía el periódico. Charles Hale realiza, por su parte, el estudio de la transformación del liberalismo a lo largo de diversos periódicos, entre ellos, *La Libertad*, y propone que es este órgano el que apoya a Díaz en las diversas reelecciones, además, por medio de este periódico se logra legitimar la dictadura y promover la transformación política, y sus fundamentos teóricos, como los conceptos “liberalismo” y positivismo, en pro del orden y el progreso (*vid. La transformación*).

institucionalización del quehacer literario, acaso llevó al Duque Job a crear un discurso *contestario* basado en la hostilidad del ambiente cultural de la época hacia los literatos. En “La poesía mexicana en 1891” –originalmente titulado “Buscando casa”⁶³– Gutiérrez Nájera hizo un panorama de la literatura hispánica, señaló los errores y el anquilosamiento de la poesía en México, y convocó a la creación de un cenáculo literario que tuviera como base un órgano difusor. Su iniciativa se funda en el malestar que le genera saberse “al margen” del progreso: “hoy la política se cifra: tantos kilómetros de ferrocarriles, tantos cupones, tantas entradas aduanales. La paz tan favorable para la República es, por lo pronto, perjudicial para el Parnaso” (en *La construcción*: 102). De tal suerte, para este autor modernista se vuelve imperante la creación de un órgano difusor que pudiera resguardar la literatura y garantizar una forma de subsistencia económica al escritor. En este mismo artículo menciona los trabajos de Luis Urbina, José Juan Tablada, Balbino Dávalos, Pepe Bustillos y Micrós, entre otros, como muestra de renovación y talento que se encuentran en “esos pozos llamados redacciones u oficinas” (105). Y se lamenta no poder formar una publicación literaria “de importancia, ni un saloncito en donde hablar de arte” por falta de dinero y de “amigos” (105). Este malestar por la marginalidad en la que se encontraban los escritores modernistas los lleva a insistir en la aparición de una revista.

Este ambiente de malestar era común no sólo entre los modernistas, sino también entre

63 Según señalan Edwin E. Mapes, Ernesto Mejía Sánchez y Porfirio Martínez Peñalosa, editores del primer tomo de la compilación de la obra de Gutiérrez Nájera, *Obras I. Crítica Literaria, Ideas y temas literarios. Literatura Mexicana*, de 1995 de la UNAM, no se ha encontrado este artículo del Duque Job en el año de 1891 en ninguno de los periódicos en donde colaboraba –*El Siglo IX, El Partido Liberal, El Universal, El Monitor Republicano, El Nacional, El Cronista de México* ni en *El Municipio Libre*–, por lo que se ha sugerido fecharlo en 1891 por el título con el que aparece en *Obras en prosa*. No obstante, según anotan estos editores en la nota 1 a este artículo, es posible que pudiera ser posterior por las obras que menciona, y por la discusión que mantuvo con la Academia es posible fecharlo antes de 1894. La fecha de este artículo, entonces, oscila entre finales de 1891 y 1893 (*Obras*: 447).

otros grupos de escritores que se encontraban sin posibilidades de crear vehículos difusores de sus empresas culturales. Héctor Valdés señala que la insistencia por la renovación literaria era una suerte de reacción al respeto, que rendía el discurso cultural hegemónico a “las formas anquilosadas de la expresión [tal] fue la actitud de muchos escritores del siglo XIX” (“Estudio”: XXVII). Como señala Emmanuel Carballo, en ese momento se encontraban en confluencia distintas corrientes literarias que heredarían su búsqueda y el carácter cosmopolita de *El Renacimiento* de Altamirano. Entre estas corrientes con ímpetus de reconocimiento como propuesta cultural por la Academia se encontraban el naturalismo, el romanticismo (ecléctico, tradicional y humanístico), el decadentismo y el nacionalismo –única corriente reconocida por la Academia– (*Historia*: 307); por lo que términos como *decadentismo*, *simbolismo*, entre otros, no eran extraños en la crítica literaria de la época. Por otra parte, Ivan Schulman, considera que la reacción violenta de ciertas corrientes literarias en el panorama cultural de la última década del Porfiriato se debió a que se fundaron las bases de una cultura materialista que impuso el concepto de mercado como el elemento rector de todas las actividades humanas, incluso las literarias, donde el creciente utilitarismo, la crisis de la fe religiosa, la comercialización de la cultura, y la marginación en ellas del escritor, “traerían una crisis espiritual y una duda filosófica, sentimientos que generaron una variedad de estrategias experimentales cuya finalidad fue la reconstrucción de su universo individual y nacional” (*El proyecto inconcluso*: 10-11); por lo que no era de extrañar que el decadentismo y los romanticismos fueran los que pugnaron con más fuerza para incorporarse al ámbito cultural. Esto, además, les permite más tarde a los modernistas argumentar –quizás como lo hacían otros grupos– sobre la importancia de un movimiento que se alejara del materialismo y el cientificismo. De esta forma, tensan por medio del discurso una “realidad”

construida por los grupos literarios contrarios al “positivismo” para la creación de una necesidad espiritual.

Fundados en la idea de la marginalidad del literato, el abandono de la cultura por el Estado y la poca recepción por parte de un público, otros grupos comenzaron a insistir en la necesidad de vehículos difusores meramente literarios. Quizás sería por seguir los pasos del Duque Job que José Juan Tablada, Balbino Dávalos, Bernardo Couto Castillo, Luis G. Urbina, entre otros, en 1892 comenzaron a insistir también en la necesidad de crear una revista que alojara la literatura moderna y libre. Ya Tablada había mencionado en *La feria de la vida* cómo los comentarios de Gutiérrez Nájera incidían en el ánimo general de los letrados que formaban parte de su círculo de allegados.⁶⁴ El reclamo para que el gobierno apoyara la aparición de una revista literaria se transformó en una protesta contra la sociedad anquilosada, el desinterés del Estado —que será acusado de burgués, desde la connotación negativa que Baudelaire había dado—,

⁶⁴ José Juan Tablada, en la primera parte de sus memorias, *La feria de la vida* (1937), recuerda que una de las razones para buscar un órgano difusor puramente literario que permitiera la expresión del modernismo era la “cerrazón” del ambiente cultural de la época, la explotación y enajenación del artista, así como la hipocresía de las élites intelectuales. Sobre la vida “amarga y trágica” de Manuel Gutiérrez Nájera, a causa del ambiente cultural y político, en el que “*los únicos proletarios a quienes la Ley no ampara*” son los escritores, Tablada dice: “habló [el Duque Job] de su numen profanado por la imprescindible tarea política, de sus más requeridas inspiraciones que sobre la mesa de redacción tenía que ser convertidas en material periodístico tan vulgar como era de rigor hacerlo [...]. El problema es complejo. Su más denso factor es el analfabetismo y después la falta de protección que tiene la propiedad intelectual, la más sagrada de las propiedades. ¿Cómo puede un escritor de nuestros países esperar ningún provecho de su trabajo si es regla general en e periodismo latinoamericano, con muy contadas excepciones, utilizar sin remunerarla la producción ajena” (*La feria de la vida*: 228). En este fragmento se puede apreciar que la construcción del discurso está encaminada a señalar los errores de la política cultura y a “exaltar” la tragedia de los escritores en México, para de esta manera justificar la necesidad —real o no— de la ideología modernista. Ahora bien, el fundamento ideológico de estos escritores no escapa a la realidad, y también pretende fundarse en la “realidad” universal del malestar de la modernidad, y sobre todo, a veces parece “exagerar” para poder crear estas tensiones que permitan la incorporación de este movimiento.

fue visto como la causa de que la sociedad fuera analfabeta o ignorante. El incipiente grupo modernista comenzó a reclamar a finales de 1892 la aparición de un órgano difusor de arte moderno. La iniciativa de Tablada por publicar la *Revista Moderna* –probablemente como suplemento de *El País*, periódico de iniciativa privada y sin apoyo gubernamental– parece obedecer a este reclamo “de época”.

El ambiente periodístico y cultural de las últimas dos décadas del siglo XIX fue de constante discusión pública. Pese a que hubo otras discusiones entabladas por los que en 1898 serían los integrantes de la *Revista Moderna*, estas polémicas no han llamado la atención por no ser contundentes o de pretensiones de fundar proyectos, políticas o propuestas culturales. Es hasta 1892 que puede comenzarse a columbrar una trama cultural basada en una polémica. Generalmente se han leído estas tres polémicas que se presentan en esta investigación como “antesala” de la *Revista Moderna*, lo cual puede ser válido si se matiza que si bien sí sirvieron para crear un espacio de enunciación, para llamar la atención sobre el modernismo –y cambiar de paradigma interpretativo, que se había fundado primero en el decadentismo por iniciativa de Tablada–, así como para insistir en la importancia del modernismo, no se trató en un principio de polémicas encaminadas en la construcción y realización de la empresa cultural modernista que implicaba la apertura de la revista; aunque, como bien ha señalado Max Henríquez Ureña, la *Revista Moderna* fue la consolidación y materialización de las ideas modernistas en México y en el resto de la América Hispana (*Breve historia*: 57). Hay que matizar que es la primera polémica (1893-1894) en la que se insiste en la necesidad de fundar una revista de corte modernista, y en donde se reclama el espacio –de manera pública– para la aparición de la *Revista Moderna*. El argumento central de esta propuesta fue “el resguardo de la literatura” de un ambiente

anquilosado y mercantilista, cuyos apoyos –o tensiones– fueron una suerte de protesta contra una sociedad hipócrita, anquilosada, ignorante y burguesa. De esta forma, la discusión sobre el decadentismo como propuesta cultural “moderna” parece un argumento un tanto irónico, más que la tesis central. Esta polémica, como se verá, fue quizás la única que estuvo planeada para cimbrar los bloques del ambiente cultural. Las otras dos polémicas, la de 1896 y la de 1897-1898, parecen formar parte de la problemática cultural de la época. Si bien es cierto que en la tercera discusión, ya sobre el año de 1898, se habló sobre la publicación de la revista, esto no obedece al fin de la discusión, sino que parece que fue una suerte de estrategia *kairológica*⁶⁵ por parte de Jesús E. Valenzuela para “lanzar” la revista, como se intentará mostrar.⁶⁶

En estas tres polémicas, al igual que en otras de la época, se puede advertir una preocupación por la modernidad en las letras, en el lenguaje y en el discurso. Cada una de las corrientes que confluían en ese momento se justificaba como “la corriente moderna” y la que

65 El *kairós* se refiere a la oportunidad. En términos sofistas es la capacidad de la retórica para adaptarse y aprovechar las circunstancias “cambiantes” o contingentes. Generalmente se basa en tomar como base los argumentos del contrincante para “contraargumentar” y girar el curso de la argumentación “en favor”. Pero también puede ser *provocada* para lograr que se cree un espacio argumentativo adecuado para construir una propuesta conclusiva. En este sentido el *kairós* es el “momento adecuado para hacer algo” (*Vid.* Barbara Cassin, *El efecto sofístico*).

66 En la presente investigación se tomarán en cuenta únicamente las polémicas que comprenden de 1893 a 1898, hasta la fundación de la *Revista Moderna*. Ya que considero que es en este “momento” del proceso cultural literario modernista que se fragua su legitimación –incluso como política cultural– en México. Se tienen noticias de que la polémica comenzó a finales de 1892, sin embargo no he localizado los textos anónimos en los que ya se sugiere la necesidad de que exista un órgano difusor del arte nuevo y moderno: la *Revista Moderna*. Ahora bien, para entender este momento de legitimación es necesario atender al momento de enunciación del texto, tanto en una función pragmática como en tensión con el contexto histórico. No se puede perder de vista que las estrategias discursivas son necesariamente una actitud contestataria a una situación política y social. Es decir, la forma de enunciación responde a una tensión con su contexto para poder funcionar como medio argumentativo para instaurar, legitimar o rebatir una postura.

traería la renovación artística y cultural a las letras mexicanas. La noción “modernismo” estaba ligada más a una inquietud por renovar las letras nacionales, que a una corriente o escuela estética en particular; esta búsqueda si bien era común a las opiniones sobre literatura de la época, estuvo respaldada principalmente por Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí –que, dice Tablada, “estaba entre nosotros y me estimaba cariñosamente” (*La feria*: 232)– y Manuel Puga y Acal, quien se inclinaría más por la poesía francesa.⁶⁷ En general todas las discusiones, independientemente de por cuál corriente abogaran, se caracterizaron por poner en duda todo *presupuesto* o dogma. Por mencionar una de estas polémicas, la discusión sobre qué poética debía ser la más “adecuada” para el país se llevó a cabo entre *El Municipio Libre* y *La Libertad* a finales de 1891.⁶⁸ De igual forma, la discusión sobre la literatura “nacional- nacionalista” o “de imitación” fue una constante entre 1889 y 1891.⁶⁹ Una de las corrientes literarias que parecía tener más fuerza, y causar diversas discusiones fue el decadentismo. Tendencia estética que se vincularía fuertemente con el modernismo hispanoamericano, y que fue uno de los pilares más sólidos en las discusiones

67 Gustavo Jiménez en “La casa azul y la cofradía del arte: Dos revistas mexicanas en el imaginario intercontinental de la 'raza latina' (1894-1903) menciona que se pasó por alto la colaboración de José Martí en *El Partido Liberal* en 1891, así como su colaboración en la *Revista Azul* (296). En enero de 1891 Martí publicó “Nuestra América” en donde propuso entre algunos comentarios sobre América Latina, la necesidad de un espacio editorial para continuar con un proyecto modernista.

68 En ambos periódicos las notas y opiniones sobre la literatura no aparecen firmadas ni parecen tener un lugar importante. En *El Municipio Libre* la nota se llama “La literatura extranjera en México”, y está dividida a lo largo de tres entregas. En la que finalmente se concluye el acercamiento a la literatura nacional o extranjera es en la nota del 29 de enero de 1892. Después de esta nota, no localicé respuesta por parte de *La Libertad*.

69 Lo que permite explicar también los cuestionamientos literarios y del quehacer del artista de Manuel Gutiérrez Nájera. Tanto en los artículos “El arte y el materialismo”, “El movimiento literario en México”, “Literatura propia y nacional” como en “La poesía mexicana en 1891” –artículo comentado también en *La feria de la vida* por José Juan Tablada, quién explica que éste tuvo su origen en la angustia de Nájera por no encontrar un medio difusor que le permitiera escribir de manera libre y sin tener que realizar otras actividades de *reporter* (78)– se puede encontrar esta constante argumentativa de las polémicas literarias de la época.

literarias que anteceden a la aparición de la *Revista Moderna*. Ahora bien, la cuestión decadentista no se pone en el centro de las discusiones literarias tras la aparición de “Misa negra” de José Juan Tablada en el diario *El País* en 1893, sino que ya era una debate que se venía dando desde antes de 1888.⁷⁰

LA IRONÍA MODERNISTA

La ironía es el primer indicio de que la conciencia se ha tornado consciente.

Fernando Pessoa

Antes de abordar las polémicas parece necesario anotar algunos puntos sobre los elementos irónicos y la forma cómo funciona la ironía en la argumentación. La presencia de la ironía se puede apreciar en los *gestos discursivos* contrarios a los fundamentos argumentativos. Muchas de estas ironías funcionaron en un primer momento de enunciación de las polémicas como sarcasmos sociales o políticos; después habrían de funcionar como una suerte de fundamento o prueba, de carácter irónico según lo entiende Chaïm Perelman, que permitirán legitimar el modernismo y darle trascendencia a las polémicas (que se habrían querido ver como una). En este apartado el interés de mi investigación es mostrar los mecanismos argumentativos-discursivos que pretendieron tanto preparar el terreno para la *Revista Moderna* como su legitimación y posterior consolidación. Por lo que marcaré también los sarcasmos que después serán parte de la fundamentación –o la *inventio*– del proceso de legitimación.

⁷⁰ En la décima entrega de la revista jalisciense *La república literaria. Revista de ciencias, letras y bellas artes*, marzo de 1887- marzo de 1888, a cargo de Esther Tapia de Castellanos, se menciona la poca plausibilidad del decadentismo como escuela en México, pues no podía constituir un *sistema literario* adecuado para México. Por otra parte, en esa misma revista, el escritor Salvador de Quevedo y Zubieta (1859-1935) consideraba, en una suerte de relato crítico de las propuestas artísticas de la época –“Un sepultado”–, que el decadentismo era “una escuela moderna con alcances de renovación en nuestras letras” (145).

Tenemos que la ironía en la polémica funciona, en primera instancia, para devaluar el esfuerzo del proyecto de nación y de educación de Gabino Barreda y Porfirio Díaz, pero, sobre todo, para cuestionar la política cultural de la época basada en preceptivas nacionalistas. De igual forma, se pretende ridiculizar y desvalorar el estado de la literatura defendida por la Academia a través del decadentismo –quizás como respuesta y apoyo a la discusión establecida entre Gutiérrez Nájera y la Academia–, y poder entrar en el ámbito cultural bajo el discurso de la renovación artística, legitimando su quehacer intelectual, cuya búsqueda no estaba solamente orientada a la formación de una literatura hiperestesiada, sino también hacia la formación de un compromiso estético y ético con el pueblo, y con el ámbito letrado de México, con el fin de que se alcanzara lo nacional por medio de la universalidad. Por otro lado, a lo largo de la polémica “interna”, los modernistas logran crear una comunidad intelectual basada no en la inclinación por el decadentismo, sino por la crítica a la vieja escuela, y la transformación de la cultura nacional.

La ironía y la paradoja sobre todo fueron recursos para legitimarse como *comunidad intelectual* por medio de las discusiones en las polémicas. En este sentido, cabe la posibilidad de entender también la ironía como un mecanismo que permite la *perlocución* en el discurso, es decir, como mecanismo de instauración de sentido y de legitimación de condiciones objetivas del mundo. Así pudiera ser válido considerar la teoría de sistemas de Michel Foucault expuesta en *Las palabras y las cosas*, en relación con las comunidades discursivas de Linda Hutcheon, como modelo de entendimiento de la función de la ironía en un plano social, y más específicamente, como un mecanismo capaz de modificar y afectar las prácticas discursivas y culturales, con el fin de “instaurar” un nuevo sistema, o comunidad cultural, por medio de la transformación y ampliación de las comunidades discursivas.

La ironía construye identidad, dice Hutcheon, porque crea la comunidad discursiva al excluir del entendimiento de cierto paradigma a otros sujetos que pertenecen a “comunidades discursivas” distintas. No obstante, es importante destacar que si bien la ironía no es el único mecanismo argumentativo capaz de realizar estas comunidades discursivas, sí permite que la enunciación alcance distintos sistemas o comunidades, logrando así construir las “comunidades afectivas”, lo que, para efectos de este momento cultural, implicaría la construcción de nuevos lectores modernistas y la legitimación velada de los modernistas.

La creación de estas “comunidades” pareciera darse independientemente de la “ideología” de los participantes del entendimiento del sentido irónico, además de que la ironía, pareciera permitir “conmover/mover” la configuración discursiva del sujeto participante de este “entendido”. Por un lado, la ironía evidencia no sólo el entramado social, las prácticas discursivas, así como la construcción axiológica, sino también al lenguaje mismo, en sus intervenciones como “rector” de la práctica cultural; esto permite la transformación del discurso por medio de la ironía, pues este mecanismo también hace pensar los límites del lenguaje, así como de los “círculos enunciativos”, y del alcance de la enunciación. Cuestión de suma importancia para entender la ironía como estrategia discursiva, como mecanismo de apertura dentro del ámbito cultural y político, pues estos discursos quedan, incluso, al resguardo de ser “atacados” claramente al estar tras el resguardo de la ambigüedad en que se crea.

La serie de contradicciones encontradas en las polémicas –entre sus argumentos y posturas y su propuesta, contexto y gestos– sugiere que se trata de una postura irónica con respecto, en principio, a lo que se entendía por “literatura” y al afán de formar *sistemas literarios*, pues, cuando utilizan bajo su propia voz el término decadentismo lo hacen para

referirse a la “literatura propia de una nación en decadencia”, lo cual deviene en largas discusiones sobre lo poco pertinente que resulta esta “poética impostada” en un estado próspero y recién restaurado. Por medio de las contradicciones, los modernistas utilizan el decadentismo como un argumento irónico para señalar el anquilosamiento en que las poéticas caían tras la búsqueda de expresiones no renovadoras, sino “europeas” –criticaban, sobre todo, la adopción del naturalismo y la exploración de escuelas, principalmente francesa, de la revista *El Renacimiento* de Altamirano. Señala Héctor Valdés que parece “claro” que el término modernista no se había propagado en México para 1893, porque los escritores y críticos se referían a este nuevo movimiento como *decadentismo*. Este mismo autor señala que fue Rubén Darío el primer autor en utilizar la palabra *modernismo* en 1888 en un artículo titulado “La literatura en Centro-América” publicado en *Revista de arte y Literatura* en Chile. En este artículo, dice Valdés, Darío hizo la equivalencia entre la palabra modernismo y modernidad o “calidad de moderno”. Tras este artículo el término modernismo incorpora a su *ideal* el decadentismo, y fue una palabra que tuvo mejor acogida. Agrega el autor que para el año 1893, cuando se anuncia la publicación de la *Revista Moderna*, es probable que aún no se difundiera el término *modernismo* y por eso se hablara de *decadentismo* (“Estudio”: XXV). Sin embargo, como mostraré en la primera polémica, los modernistas usan ambos términos de manera distinta, y quizás, aprovechando esta circunstancia que describe Valdés, pueden hacer factible su ironía y señalar la literatura *oficial de decadente*, y hacer uso de la ambigüedad del término.⁷¹ O bien, simplemente la ironía se

⁷¹ El término 'decadentismo' era usado por los mismos autores decadentes –no sólo hispanos sino también franceses– en dos sentidos. Por un lado, se refería a la literatura creada en un ambiente de decadencia social, similar a la caída del Imperio Romano, que por sus circunstancias se trataba de una literatura que, sin ser decadente en el estilo, adoptaba temáticas transgresoras, “degeneradas” y provocadoras; y por otro, hacía referencia a la literatura elevada, hiperestesiada y propia de almas en declive por un malestar universal (*vid.* Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo*: 69).

encuentra en la utilización del concepto “decadentismo” (independientemente de si su uso era indistinto no a el término modernista), pues sus fundamentos y argumentos para preferir el decadentismo se basa en un malestar social causado, principalmente, por la ausencia de buena literatura.⁷²

Ahora bien, como decía anteriormente, la ironía en las polémicas literarias de los modernistas puede estudiarse como un mecanismo discursivo *desestabilizador* del discurso cultural hegemónico, con el fin de implantar o legitimar nuevas posturas. La prueba en este caso de la presencia de la ironía –mecanismo difícil de identificar y fácil de confundir– es la contradicción evidente entre los argumentos expuestos en los textos y los fundamentos, o bien, entre los gestos discursivos y lo enunciado –lo que genera *tensiones* que posibilitan abrir campos enunciativos y de interpretación–. Algunas de estas contradicciones pueden ser apreciadas en la misma lógica argumentativa, y otras sólo al estudiar el contexto y los testimonios resguardados en diarios y memorias. La primeras suelen ser leídas como simples atropellos discursivos –o ausencia de ideología o postura–, y las segundas son lo que el teórico Wayne Booth denominaría “ironías estables” porque pueden ser demostradas de manera factible por medio de la interpretación de estos gestos. En algunos casos, como se verá en la forma cómo se relaciona la *Revista Moderna* con las polémicas, las tensiones que generan los gestos discursivos pueden a su vez constituir ironías que debilitan el discurso hegemónico y legitiman una postura.

Para Booth sólo es posible reconstruir las *ironía estables*, pues éstas conforman un *continuum* que oscila entre la representación evidente de la ironía hasta una ironía más velada y aparentemente oculta. La teoría de las ironías estables resulta útil para esta investigación puesto

⁷² Tal como lo sugieren Gustavo Jiménez e Ivan Schulman, para rastrear el uso del término “modernismo” en México, sería necesario estudiar la participación de José Martí en México, así como revisar la correspondencia y los artículos dirigidos tanto a Nájera como a Jesús E. Valenzuela –según dice Schulman–.

que permite reconocer los elementos que trazan la “reconstrucción” del sentido y la intención del emisor. La presencia de incongruencias lógico-argumentativas, dislocaciones de sentido literales con lo que se ha dicho antes, o bien, la contradicción dentro de un mismo discurso son mecanismos que revelan la presencia de la ironía (*Retórica*: 32). Ahora bien, es por medio del reconocimiento de las ironías estables que se puede revelar una intención subyacente a lo *dicho por el autor*, y poder, entonces, encontrar las ironías veladas, por medio de la dislocación de sentido que ya revela la *ironía estable*. Este tipo de reconocimientos de la ironía puede ser apreciado únicamente dentro del discurso y por los mecanismos discursivos que el mismo texto revela. Dentro de este tipo de ironías cabe también la ironía argumentativa que propone Chaïm Perelman.

Al respecto de la ironía argumentativa, Pere Ballart sostiene que, a diferencia de la ironía figurativa, no vuelve irónico todo el texto; en este caso la ironía sólo afecta una parte del sentido de la argumentación, a menos que la ironía se encuentre en la tesis central o en el argumento base (*Eironeia*: 189). De acuerdo con esta noción de ironía, Perelman considera que a diferencia de otros recursos discursivos, desestabiliza el *logos* y la base del discurso del oponente. Pues si bien no afecta toda la modalidad de un discurso, sí logra cimbrar las bases en las que se funda otro discurso: “al final del discurso, el auditorio ya no es el mismo que al principio, pues si no se le ha persuadido, se ha sembrado la duda en él: ese es el principio para provocar el cambio en sus valoraciones y lograr la integración de la perfecta argumentación” (*Tratado*: 76). En fin, la ironía es vista como un tipo de argumentación indirecta, puesto que comienza utilizando un discurso que presupone un silogismo *A* para mostrar por medio del distanciamiento expresado las consecuencias contradictorias que derivan de éste y pasar así a la “verdad” no *A*; en otras

palabras, esta argumentación cuasi-lógica basada en el ridículo consistirá en admitir momentáneamente una tesis opuesta a la que se quiere defender, en desarrollar sus consecuencias y mostrar su poca validez, y pretender de ahí desarrollar o no el argumento que en verdad se sostiene un recurso de la contradicción. En este sentido, la *contradicción* es un mecanismo que posibilita la ironía y la vez la revela. Schoentjes se refiere a la ironía como una “tensión entre dos sentidos en oposición, sin la cual la ironía desaparecerá irremediablemente” (56): oposición que se da entre la realidad –los *gestos*– y lo que se dice. Más que describir la ironía por oposición de un sentido a otro, es posible describir el funcionamiento a partir de la oposición de lo ideal y la realidad. Y sin embargo, un sentido no elimina al otro, por lo que la ironía puede verse como una estrategia que permite retractarse y afirmarse dentro de esta contradicción. Estas ironías sólo pueden ser reconocidas al encontrar las incongruencias entre lo dicho y *lo hecho*. Y parece factible reconocer la ironía y reconstruir su sentido por medio de la dislocación de sentido lógico entre los *gestos* intelectuales, las *tensiones* discursivas y la misma argumentación expuesta en las polémicas.

El ironista, como todo orador interesado en alcanzar una audiencia, construye el lugar de enunciación; en el caso de los modernistas mexicanos, este espacio se puede encontrar en las publicaciones periódicas destinadas, generalmente, a cuestiones serias, como las políticas educativas y sociales (*El Imparcial*, *El País*, *El Monitor*, *La Patria* y *El Partido Liberal*), así como en *El Diario del Hogar* (periódico destinado a la formación sentimental y moral de señoritas), y otros de nota roja. Desde este punto es claro que la polémica se dirige a un amplio público, con el fin de crear otro tipo de lector, así como un discurso masivo y poco excluyente, en el fondo, cuya única condición para considerar a un lector “modernista” era que éste tuviera “el

pequeño hálito de educación moderna”.

Para que exista la ironía argumentativa debe de haber un conocimiento común entre el escritor y su lector, ya que sin esto sería imposible develarse la ironía, y por lo tanto, la argumentación fallaría y sólo causaría desconcierto y enfado en los receptores. Ahora bien, al tener “dos sentidos” la ironía, el literal y “el otro”, resulta necesario resaltar que el texto, invariablemente, introduce juicios de valor, los cuales podrían ser de identificación (favorables a la argumentación) o estériles (anulación de la ironía y, por lo tanto, malinterpretación de la intención del texto). Para evitar la segunda habría que suponer/entender las contradicciones no de manera literal, sino como manifestación de alguna otra intención, presumiblemente, irónica.

En este punto resulta interesante discutir “la intención” del discurso modernista, cuando en la misma polémica se encontraba una serie de contradicciones temporales, argumentativas e ideológicas. No siempre ha sido posible encontrar “el común acuerdo” entre los integrantes de la *Revista Moderna*, pero a juzgar tanto por las memorias de Valenzuela como por las de Tablada, donde recuerdan la intensa vida intelectual que mantenían todos los cofrades modernistas desde 1888, es posible considerar que, al menos en el caso de la polémica de 1893, sí hubo una planeación de crear una polémica “de común acuerdo”. En el caso de la polémica de 1896 no hay una ironía argumentativa, sino simplemente contestataria –casi en forma de sarcasmo–, mientras que en la polémica de 1898 la argumentación irónica se da como defensa y no como intención de deslegitimar el discurso hegemónico y fundar otro –como en 1893–. Cabe aclarar que a partir del segundo año de la *Revista Moderna*, estas polémicas son retomadas para fundar, de manera irónica, las bases o fundamentos del quehacer modernista.

Ante la nueva condición social, el modernismo busca anular las apariencias por medio de

la negación del *logos* –aspecto discursivo fundamental desde la ironía–, por eso encuentra en el simbolismo y el decadentismo el estilo adecuado para comenzar a estructurar su poética. De tal forma que, como ya apuntaba páginas atrás, las relaciones culturales y sociales, así como el estudio de estrategias discursivas, son mayormente notorias a la luz de los “textos polémicos” del modernismo. No resulta necesario revisar cada una de las manifestaciones individuales para entender el modernismo de manera global, como lo ha propuesto Ángel Rama, pero sí para entender la construcción grupal y la ideología de una élite letrada. Esto, además, puede evidenciar lo que a lo largo de la crítica del modernismo se ha pretendido mostrar: la formación y búsqueda de una tradición, la conciencia ideológica y lingüística, así como la actitud estética, política y cultural de los modernistas.

El modernismo parece haber surgido como respuesta a la ausencia de la Modernidad, con el fin de fundar un proyecto estético para formar un espacio autónomo de crítica social, y así, fundar el proyecto modernista. Se pretendía que la Modernidad estética e ideológica fuera la vía hacia la Modernidad política-cultural, que permitiera, además, ver y manifestar la independencia intelectual latinoamericana para instaurar una nueva política –y lógica– cultural. La elaboración de una identidad cultural va ligada al uso, elaboración y reflexión sobre el lenguaje literario propio, “una expresión estética”; buscan el derecho a elaborar su propia escritura ajena a “toda retórica anquilosada”, es decir, a toda preceptiva encaminada a fundar un sistema único dentro de una política cultural. Los modernistas no se pretenden unánimes dentro de su *comunidad intelectual*, buscan implantar una política cultura distinta, en este sentido, renovadora y fluctuante.

GESTOS INTELECTUALES: ANTECEDENTES DE LA POLÉMICA DE 1893

Los aspectos más interesantes de la polémica de 1893 fueron sus antecedentes. Estos antecedentes que pueden ser pensados como gestos intelectuales son elementos que permiten entender el proceso de construcción de esta polémica a través de recursos irónicos. El término “gesto del pensar” o “gesto intelectual” tiene que ver con la forma de posicionamiento ante un discurso que pretende, como todo acto argumentativo, cambiar los significantes para provocar “cosas nuevas”, es decir, el gesto o guiño intelectual puede pensarse como formador de *ethos* del sujeto intelectual en el acto enunciativo, ya que a la vez que invita a realizar una acción, incide en la interpretación del discurso, esta actitud en relación con los discursos modernos ha sido propuesta por Antonio López-Eire en *Objeto y esencia de la retórica*. Estos gestos parecían posicionar a los polemistas como contestatarios de una sociedad anquilosada y cerrada. En un principio estos guiños fueron una suerte de mecanismos publicitarios para crear expectativa sobre dos empresas culturales que, al parecer, se pretendía que fueran las representantes del “arte nuevo”. Tras la distancia histórica y el cambio de horizonte de enunciación, estos gestos –en cuanto señalan el posicionamiento del actante– permiten reconstruir la intención de los polemistas en 1893, y revelan los mecanismos irónicos que pretendía utilizar, y a la vez van dando las pautas interpretativas para comprender las contradicciones argumentativas en la polémica que se agudizaron tras la publicación de la *Revista Moderna*.

La primera contradicción, y quizás la más evidente, es que José Juan Tablada fuera el único que “defendía” el decadentismo, como base ideológica de la próxima *Revista Moderna*, y que el resto de sus cofrades se pronunciaran, en apariencia, en su contra. Tras revisar los

comentarios de 1892 respecto a la aparición de la revista y de la participación de Tablada como jefe de redacción de *El País*, sugiere que toda esta polémica fue planeada como una suerte de mecanismo publicitario tanto para el periódico como para la revista. Quizás la corta vida de este periódico sería lo que frustró el intento de crear un órgano difusor modernista.

Otro elemento que llama la atención es que la polémica se hubiera producido por “Misa negra”, poema de José Juan Tablada, cuando este poeta ya publicaba en diversos periódicos poemas de corte decadentista, erótico y provocador. Es decir, pareciera que Tablada aprovecha su distanciamiento con Rosendo Pineda, a causa de un artículo en favor de ciertos indígenas, para justificar y acaso legitimar su poesía, su movimiento y su persona como rebelde, autónoma y distante de un régimen opresor. Este gesto parece sugerir, entonces, que hubo una planeación de la polémica, o bien, que Tablada intentó aprovechar –de manera *kairológica*– las circunstancias que le permitirían demostrar que la cultura, las letras y el Estado estaban anquilosados, y por lo mismo, que el arte nuevo y verdadero sería siempre atacado.

Ya desde 1892 se hacían fuertes críticas a las colaboraciones y textos poéticos de José Juan Tablada y Balbino Dávalos, quienes generalmente daban respuestas agresivas y contundentes a sus adversarios acompañadas de notas del diario *México Gráfico*,⁷³ periódico que consideraba que era “el único diario libre” para la discusión y la creación literarias.⁷⁴ En estas

73 Periódico de carácter humorístico. Según se manifiesta en la editorial, se trataba de un diario con tendencias “antirreeleccionistas, antipositivistas, modernista y libre”. Los responsables del diario no firman con su nombre, sino con el mote “Los editores”. Se trata de un periódico pequeño, con notas contundentes y generalmente agresivamente irónicas y humorísticas. El sarcasmo es uno de los mecanismos más usados para referirse a figuras políticas e históricas. Con respecto a las notas en favor de Tablada y su nueva escuela puede revisarse el número 204 de *México Gráfico*, año V, del 13 de julio de 1892.

74 Las discusiones entre *México Gráfico* y *El Siglo XIX* a propósito de la literatura de Tablada y Dávalos se llevaron a cabo en 1891 y 1892. De manera general, *El Siglo* realiza una crítica sobre la figura artística de Tablada donde lo acusa de “decadente trasnochado”, en un artículo titulado “Rostros y semblanzas” del 1 de agosto de 1891.

polémicas se cuestionaba, ante todo, la actitud de Tablada por intentar proponer una poética “no adecuada” para el pueblo mexicano, que se encontraba en búsqueda del desarrollo y el progreso.

Con respecto a la aparición del periódico que respaldaría la polémica, el 11 de diciembre de 1892 sale publicado un aviso en *México Gráfico* sobre la próxima aparición de “*El País*”, en enero de 1893, cuya dirección estaría a cargo de Jesús M. Rábago, y la redacción literaria a cargo de José Juan Tablada, y como colaboradores estarían Alberto Leduc, Francisco Olaguíbel y Balbino Dávalos. *México Gráfico* agregó en ese anuncio que el éxito de este diario se daría “por la dirección, que está en manos de un escritor avezado á las luchas literarias y periodística y no es un *improvisado* en el gremio de nuestra prensa” (7). Se puede considerar que, pese a la inclinación política de *El País*, se pensaba que Rábago se inclinaba por periodismo libre y a proteger la expresión literaria, como más tarde lo mostrará Tablada en sus memorias *La feria de la vida*:

Como acontece a quienes usan la ironía para ejercitar la crítica social, tuvo Rábago muchos enemigos y fue pródigamente calumniado. Se le acusó de libelista, interesado en el lucro; pero yo que lo frecuenté después íntimamente, puedo asegurar sus grandes cualidades y virtudes.

[...]

En cualquier sociedad mejor organizada que la nuestra, un periodista así, hubiera alcanzado la fortuna por el simple ejercicio de su ingenio aplicado tan donairosamente a la crítica social y sin tener que inmiscuirse en la política que suele en México “enganchar” o “coger de leva”, mal de su grado, a tanto literato... De allí las equivocaciones políticas que si sufren los mismos “profesionales” ¿cómo no han de padecer los *amateurs* contra su voluntad?

(*La feria de la vida*: 202-203)

Esta crítica desató las respuestas en defensa del poeta por parte de *México Gráfico*. Finalmente, a mediados de 1892, Tablada publica un poema que parece criticar el régimen de Díaz, lo que acarrea una serie de respuestas por parte de *El Siglo* y *El Universal*. Pero la editorial de *México Gráfico* responde por Tablada diciendo que se trata de un poeta con inigualable talento que “busca la libertad artística”, la cual sólo podía ser lograda por el decadentismo. A lo que El Duque Job responde, con ánimos conciliadores, en un artículo en *El Siglo XIX* de junio de 1892 titulado “La sonata de Kreutzer” que ni el decadentismo, ni ninguna “escuela”, puede permitir completamente la libertad artística (2).

En enero de 1893, reelecto Porfirio Díaz y confirmado su proyecto “positivo-desarrollista”, y garantizado el subsidio oficial a ciertos periódicos, irrumpe *El País*, periódico liberalista “de fugaz vida que Jesús Rábago, en unión del licenciado Joaquín Escoto, había fundado con exclusivo propósitos políticos” (Tablada, *La feria de la vida*: 419)⁷⁵. En el suplemento literario se anunció la próxima aparición de la *Revista Moderna*, y en ese mismo número del 5 de enero de 1893 se publicó el poema “Preludio” de Balbino Dávalos, dedicado a la nueva *Revista Moderna*. Poema que, como bien señala Héctor Valdés, hubiera podido pasar desapercibido, o como una manifestación más del decadentismo, si no fuera porque se encontraba dedicado a la próxima aparición de la revista (“Estudio”: XIX). En principio se puede advertir que este poema de Dávalos no parece tener relación con el título: “Preludio”; pues en apariencia se refiere únicamente a la creación decadentista, por lo que podría ser considerado sin dificultad una declaración “poética”, o una loa a la creación decadente.⁷⁶ Sin embargo, la dedicatoria a la *Revista Moderna* no es sólo un gesto de simpatía hacia el surgimiento de la revista anunciada en

75 Cabe aquí mencionar la contradicción de Tablada en *La feria de la vida* sobre el carácter del periódico. En un primer momento el poeta se refiere a *El País* como un órgano difusor de intereses meramente políticos, y después, como se muestra en la cita inmediatamente anterior a ésta, como un periódico con alcances nobles y literarios por su director. Esto puede obedecer a la intención que tenía Tablada de hacer notar su importancia como actante del modernismo, como un fundador y polemista agudo –como se analizará más adelante–. Por otra parte, las pocas publicaciones de este periódico permiten observar que sus fines no eran meramente políticos, sino que sus editores tenía firmes intereses y propósitos literarios. Es posible, según infiere Héctor Valdés, que la *Revista Moderna* apareciera como suplemento o proyecto de *El País*.

76 El poema de Dávalos, como se puede apreciar, realiza una protesta decadentista, o bien, una suerte de poética expuesta en este poema: “Oh rimas de esmalte y oro,/lujosas terminaciones/ de canciones/ de ritornelo sonoro;/estrofa brillante y rara/condescendiente coqueta/que al poeta/bajo sus ropas ampara;/pomposo ritmo del verso,/cadenciosos leitmotivos/de furtivos/sollozos del Universo,/en éxtasis reverente/hundid la musa bastarda,/os aguarda/ mi espíritu decadente!/iOh musa sensual y exótica:/enérvenme tus miradas,/avivadas/por tu palidez clorótica!/Mi sed instintiva y loca/sacio y excito de nuevo/cuando bebo/los néctares de tu boca./iOh, mi neurótica hermana,/arrójeme tu histerismo/al abismo/de tus brazos de liana, /que el éxtasis reverente/de los profanos no tarda:/ya lo aguarda/ mi espíritu decadente!” (Dávalos: <http://www.laestafetadelviento.es>).

ese mismo número, sino que sirve de apertura de una de las polémicas más provocadoras del medio y que pondrían en el centro la cuestión del decadentismo en relación con el modernismo. Al igual que este *guiño* intelectual de Dávalos hacia la próxima aparición de la polémica sobre la *Revista Moderna*, se encuentran otros guiños o sugerencias, por ejemplo, en la serie “Sucesos varios” –una suerte de editorial de *El País*–, se menciona la importancia de la aparición de un órgano difusor exclusivo para el arte libre. La aparición de “Misa negra” también puede ser otra suerte de gesto intelectual por parte de este grupo para *trazar* un panorama de discusión que atrajera la atención de la tan esperada y anunciada revista.⁷⁷ Todos estos gestos parecen encaminados a desatar la polémica sobre el modernismo/decadentismo y la necesidad de que apareciera en un espacio público la *Revista Moderna*, que, a juzgar por el título, se trataba de una iniciativa cultural a todas luces relacionada con la propuesta de Gutiérrez Nájera.

⁷⁷ José Juan Tablada dice en *La feria de la vida* que en una reunión con Gutiérrez Nájera, donde estuvieron Carlos Díaz Dufoo, Jesús Valenzuela, Justo Sierra, Luis Urbina, Urueta, Alberto Leduc, José Peón del Valle, Pepe Bustillos, entre otros, habían expresado la necesidad de crear no sólo un órgano difusor que respaldara y difundiera el arte libre, sino también la de generar una institución o espacio en el que se protegiera, entre otras cosas, la propiedad intelectual y no fueran los escritores latinoamericanos “*los únicos proletarios a quienes la ley no ampara*” (229). Gustavo Jiménez señala que uno de los primeros giros de Nájera en torno a la sublimación del escritor apareció en “La protección a la literatura” de 1881, texto que analiza las nuevas dificultades y ventajas del arte literario ante el mercado. Además señala también “la crudeza de la situación mexicana” que hace *necesaria* “la intervención justificada del Estado mexicano para proteger a la comunidad cultural con tres medidas impostergables: 'la creación de un centro literario nacional [...], formación del tratado de propiedad literaria entre España y México; subvención otorgada a una compañía dramática’” (“La casa azul”: 290-291)

POLÉMICA DECADENTISTA

En esta polémica participaron José Juan Tablada, Jesús Urueta, y autores, cuyo nombre real no ha sido aún identificado, bajo los seudónimos *Píldes*, *Claudio Froll*, *Decadente*, *Indolente*, *Racha* y *Jeanbernat*. Salvo la posición de Tablada en favor de fundar la *Revista Moderna* bajo el decadentismo, la “única escuela en la que el poeta puede obrar libremente”, los demás participantes parecen contrarios a esta poética, incluso Urueta, colega, colaborador y cofrade de Tablada, que también se inclinaba en sus creaciones artísticas por el decadentismo.

Tras la aparición de “Preludio”, dos días antes de la publicación “Misa negra” y el anuncio de la revista, el 7 de enero de 1893, en *El País*, aparece en artículo de la serie “Sucesos varios”, que, según sugiere Héctor Valdés, era de contenido misceláneo, y en ella se escribían por igual notas sobre la administración pública, robos, precios de las tortillas, nuevos libros, notas de política, poéticas nuevas, etc. Se trató de un texto anónimo titulado “Sucesos varios. Revista Moderna”, en el que se expresaba la primera iniciativa por editar una revista puramente literaria que sería *portavoz* de las manifestaciones artísticas “modernas”, cuya próxima aparición se daría a conocer por medio de este mismo periódico:

Nosotros que, en cuestiones literarias, somos partidarios incondicionales del arte moderno y que apoyamos lo que en materia literaria signifique el acatamiento de una evolución justa y necesaria, encomiamos sinceramente la idea de la *Revista Moderna* que será el vehículo de las ideas de nuestros jóvenes literatos.

Ya es tiempo de que un elemento influya como una nueva corriente de vida a nuestra anémica literatura que aún está en las antediluvianas etapas de cuando “Altamirano rabió”.

(“Sucesos varios”: 3)

En este fragmento de este artículo de la serie “Sucesos varios” se puede apreciar que se consideraba que la literatura nacional se encontraba anquilosada y en decadencia porque ninguna de las corrientes había logrado imprimir en las letras mexicanas la modernidad discursiva. Por otra parte, señala el aparente fracaso de *El Renacimiento* de Ignacio Manuel Altamirano, pues pese a que “rabió”, no logró despertar el aliento de la verdadera creación artística.⁷⁸ Un día más tarde, el 8 de enero, aparecen el poema de José Juan Tablada, en *El País*, “Misa negra” y otra nota sin firma titulada “Sucesos varios. Nuestro número literario”; esta última hacía mención del poema de Balbino Dávalos:

La poesía del señor Balbino Dávalos, titulada “Preludio”, no fue incluida en el resumen del número literario, insertado en el número de ayer, pues su autor debía leerla anoche en una reunión íntima que varios literatos celebraron con el fin de acordar lo conducente a la próxima publicación de la *Revista Moderna*. A esa proyectada publicación está dedicada la exquisita poesía del señor Dávalos. Sus futuros redactores tuvieron la primicia y hoy nosotros nos complacemos en prender en nuestras columnas esa flor, una de las primeras que han brotado del vientre decadentista.

(“Sucesos varios”:3)

En la cita queda en evidencia, en primer lugar, que Dávalos formaba parte de un grupo de letrados que buscaban la publicación de la *Revista Moderna* y pretendían fundar una propuesta literaria modernista. Dado que se resaltan las cualidades poéticas de Dávalos podría pensarse que

⁷⁸ Las discusiones sobre la empresa cultural de Altamirano también eran frecuentes en la época. De hecho, el mismo año de la aparición de la *Revista Azul* aparece *Renacimiento*. Segunda época (1894), a cargo de Francisco Díaz de León. Este segundo momento de *Renacimiento* tuvo su origen en la idea de que para lograr que la literatura mexicana tuviera representación internacional era necesario retomar los ideales de Altamirano y crear un sistema literario conservador. A propósito de los “sistemas literarios”, como se verá en la polémica entre Valenzuela, Tablada, Nervo y Salado Álvarez, uno de los puntos medulares de las discusiones literarias era la creación de un sistema bajo una “norma” estética. Tablada en un principio propuso el decadentismo, sin embargo, en 1898 la propuesta estética está basada en el “arte libre”. Esta variación en la propuesta modernista puede deberse a la proyección modernista y libre que Gutiérrez Nájera dio sobre la *Revista Azul*.

querían fundar su propuesta en la corriente decadentista; por otra parte, queda también en evidencia que se trató de textos con una trama argumentativa dirigida a llamar la atención de los lectores sobre la próxima aparición de la *Revista Moderna*. Por otra parte, podría suponerse que la aparición de “Misa negra” de Tablada el 8 de enero de ese mismo año, poema también de corte decadentista, obedecía a la misma lógica de estos textos que anunciaban la aparición de la revista. Tablada, al publicar “Misa negra”, hace un guiño intelectual crítico, propio del modernismo, y es consciente de la reacción que provocaría en el público de *El País*, por lo que, de esta forma, y con la justificación de su despido, sería fácil comenzar una polémica iracunda.⁷⁹

El poema de Tablada dice:

¡Noche de sábado! Callada
está la tierra y negro el cielo,
palpita en mi alma una balada
de doloroso ritornelo.

El corazón desangra herido
por el cilicio de las penas
y corre el plomo derretido
de la neurosis en mis venas.

¡Amada, ven! Dale a mi frente
el edredón de tu regazo,
y a mi locura, dulcemente,
lleva a la cárcel de tu abrazo.

¡Noche de sábado! En tu alcoba
flota un perfume de incensario,
el oro brilla y la caoba
tiene penumbras de santuario.

Y allá en el lecho do reposa
tu cuerpo blanco, reverbera
como custodia esplendorosa

⁷⁹ Estos textos, además, aparecen acompañando estas publicaciones para “resaltar” la presencia de los poemas de Dávalos y de Tablada, ya que de no referirlos con estos términos y en relación con la expectativa de la publicación de la *Revista Moderna*, pasarían desapercibidos como otros tantos poemas de carácter modernista o decadentista.

tu desatada cabellera.

Toma el aspecto triste y frío
de la enlutada religiosa
y con el traje más sombrío
viste tu carne voluptuosa.

Con el murmullo de los rezos
quiero la voz de tu ternura,
y con el óleo de mis besos
ungir de Diosa tu hermosura.

Quiero cambiar el beso ardiente
de mis estrofas de otros días
por el incienso reverente
de las sonoras letanías.

Quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla...
Y hacer el ara de tu pecho
y de tu alcoba la capilla.

Y celebrar ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor
¡lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor!⁸⁰

Dos cosas resaltan de este poema: la plasticidad y la sensualidad erótica combinada con los elementos religiosos. No obstante, estas características no fueron exclusivas de este poema, sino que se encuentran en otros poemas anteriores –y posteriores– a éste; los cuales serían recuperados en *El Florilegio*. La sensualidad, dice Jean Franco, representaba el triunfo de “los valores auténticos” de los modernistas al oponerse a los códigos morales tradicionales. Al explorar zonas del sentimiento hasta entonces vedadas, y llevarlo hasta el dialogo entre sensualidad y sentimiento religioso, obedece no sólo a una transgresión, sino a la recuperación de la tradición mística y antimaterialista (*La cultura moderna*: 41-45). Esta actitud se fundaba en el malestar provocado por la secularización del siglo XIX, y la educación positivista, así para

80 Tomado de la *Antología del modernismo* (1884-1921) preparada por José Emilio Pacheco (197).

Gutiérrez Girardot, estas creaciones sensualistas se afianzaban en la forma de poesía mística, que expresaban la incertidumbre del poeta, y representaban el desacuerdo con la secularización por medio del erotismo (*Modernismo*: 50 y 51).

Tras la aparición de este poema, muy probablemente después de que Rosendo Pineda le hubiera llevado el poema a doña Carmen, esposa de Porfirio Díaz, se publica una tercera nota sobre la cuestión modernista y la *Revista Moderna*, el 13 de enero, “Sucesos varios. Importante aclaración”, en la que se anuncia que la propuesta estética de la revista no se encuentra ligada a la propuesta poética de Tablada:

La escuela seguida por él [Tablada] es seguramente moderna, artística y de un sabor exótico y profundamente original; pero no la creemos adaptable al medio social de México, y la suprimimos muy especialmente si ella afecta las preocupaciones de la mayoría para quienes escribimos. Igual conducta debemos seguir con los rumores de boulevard consignados en la sección “Lo que se dice” y los cuales si bien han tenido una forma novelesca y fantástica pudieran ser objeto de aplicaciones injustas que jamás hemos pensado. *El País*, es un periódico serio, que sin excluir la nota amena, pretende ocuparse de los asuntos que de alguna manera interesan a los diversos círculos sociales, sin halagar las pasiones baratas ni dar pábulo a maledicencia callejera.

(“Sucesos varios”: 3)

Tras la lectura de esta nota se puede suponer que el posible redactor sea Rábago, o bien, los otros colaboradores de la sección literaria. A primera vista puede encontrarse una contradicción con respecto a los comentarios hechos al poema de Dávalos y las consideraciones del arte libre bajo las que se iba a fundar la *Revista Moderna*. Aquellos que se postulaban en favor de la aparición de la revista ahora pretendían excluir a Tablada. Esto pudo deberse, como esboza Tablada en sus memorias, a que Rábago veía en riesgo el futuro del periódico, pues “debíamos escribir para México y no para Montmartre y de que aquella mi fórmula del arte a ultranza, amenazaba dejarnos sin suscriptores ni anunciantes” (*La feria*: 420), o bien, a una

estrategia discursiva puesto que Tablada tenía plena conciencia de lo que iba a suceder. A saber, el autor de este poema era consciente de los agravios que podía propiciar con este tipo de textos provocadores, pues como él mismo señala en sus memorias, ya había tenido anteriormente problemas por sus métodos para desenmascarar la hipocresía de la clase política de México. Recuerda Tablada que en una de las reuniones en el Casino Español –probablemente entre 1888 y 1892– conoció a Rosendo Pineda, político importante y ministro porfirista. En un principio, relata Tablada, Pineda se comportó cordial y amistoso con él, sin embargo, tras una publicación que el poeta decadentista hizo sobre los indios de Chalco –posiblemente de 1891–, fue llamado por Pineda: “me recibió de pie, teniendo en la mano un ejemplar de *El Universal* de Reyes Spíndola y en seguida me dijo: – Publica usted aquí un artículo peligroso, amigo mío... con lirismo poético defiende usted a los indios de Chalco y quizás sin saberlo, lesiona usted grandes intereses y por ende la política del gobierno” (*La feria*: 422). Este pasaje, señala el autor de *La feria de la vida*, explicará por qué todo lo que le sucede en relación a sus publicaciones se lo debe “a doña Carmen y a Pineda”.

Puede leerse en estas primeras publicaciones, que son el preámbulo de la polémica, que hay una actitud irónica en sus gestos intelectuales, ya que, por un lado, hacen notar que ya se ha pensado y planeado la publicación de la *Revista Moderna*, cuya “publicidad” gira en torno de la creación de expectativas sobre su próxima aparición (que no será sino hasta el 1 de julio de 1898). La provocación de los poemas atrae la atención sobre la planeación y organización de la revista y sobre las posturas de sus integrantes. Por otro lado, al utilizar el término *decadentismo* en relación con el *modernismo* ya plantean la primera discusión al mostrarla en función de su contraste.⁸¹ Además, Tablada con “Misa negra” evidencia la mentalidad retrógrada y

81 Hay que hacer notar que en los ámbitos literarios de otras latitudes hispanoamericanas ya se discutían las

conservadora de las clases gobernantes presuntamente “modernas”. El escándalo producido por este poema sugiere también que el ambiente cultural de la época no se reducía a unos cuantos lectores que, en palabras de Amado Nervo, eran los mismos escritores. En *La feria de la vida* Tablada señala que tras esta publicación las amenazas de dejarlos sin suscriptores ni anunciantes fue lo que lo obligó a abandonar la redacción (410). Sin embargo, Tablada nunca dejó de colaborar con *El País* en la sección literaria. No dejó tampoco de publicar diversos poemas que después aparecerían en la *Revista Moderna* y en sus libros.

En esta nota del 13 de enero, “Sucesos varios” además de hacerse esta “importante aclaración”, en la que los editores del periódico intentan congraciarse con el Estado para evadir la amenaza de quedarse sin anunciantes ni suscriptores, también se sugiere que los “rumores del boulevard” –posiblemente publicados el 10 y 11 de enero–, fue la respuesta a la serie “Lo que se dice”. Héctor Valdés sugiere que podrían tratarse de textos que respondían también a la polémica del despido de Tablada y sobre la aparición de “Misa negra” y el anuncio de la *Revista Moderna* (“Estudio”: XXI).

En una carta abierta con fecha de 15 enero de 1893, José Juan Tablada, aparentemente dolido por el despido de la redacción de *El País*, convoca a Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Alberto Leduc, Francisco de Olaguíbel y José Peón del Valle a celebrar “de común acuerdo” la

cuestiones de la actitud del artista y del arte ante el modernismo, y se cuestionaba la vigencia y pertinencia del decadentismo en América Latina. Estas discusiones pueden revisarse en J. Olivares, *La novela decadente en Venezuela*, y en David Jiménez Panesso, *Fin de siglo. Decadencia y Modernidad: ensayos sobre el modernismo en Colombia*. por lo tanto, la discusión no comienza en México, y no se incorpora de manera gratuita. Además, como deja ver el libro de Ignacio Díaz Ruiz, desde comienzos de 1890 los escritores latinoamericanos tenían correspondencias críticas y polémicas continentales, lo que sugiere que ninguna de estas discusiones era nueva para los “decadentistas/modernistas” mexicanos. Por tal motivo se insiste en que se trató de una estrategia discursiva y no de un “cuestionamiento existencial”.

creación de la *Revista Moderna*, “exclusivamente literaria y artística, animada por la filosofía y el sentimiento más avanzado” (“Cuestión literaria”: 2).⁸² De igual forma, Tablada expuso el decadentismo –marcando una división tajante entre el decadentismo literario y el moral– como una nueva escuela que consistiría en “el refinamiento del espíritu que huye de los lugares comunes y erige dios de sus altares al ideal estético que la multitud no percibe” (2). Comienza Tablada su misiva insistiendo en que el grupo de jóvenes poetas ya habían planeado previamente la aparición de la *Revista Moderna*, lo cual no resulta extraño a la luz de los *gestos* que tuvieron algunos de éstos antes de la aparición de esta polémica.⁸³ Pareciera que Tablada pretendía con esta carta no sólo abrir la polémica sobre el decadentismo y el ambiente cultural caduco de la época, sino también fijar el carácter de la nueva publicación que consideraba ya un hecho:

La última vez que estuvimos reunidos en la capilla de nuestras confidencias artísticas, enlazados fraternalmente por una perfecta comunión de ideas, identificados en absoluto por la afinidad de nuestros temperamento, resolvimos unir nuestras fuerzas para luchar e impulsar lo más alto que nos fuera dado un principio artístico, un dogma estético que, por lo mucho que sentimos, es el más propio para reunir en una sola idea nuestros cerebros y en un solo latido nuestros corazones.

Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del *decadentismo*, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de la educación moderna.

(“Cuestión literaria”: 2)

82 Puede suponerse que estos autores fueron los que participaron en la polémica, sin embargo, no es fácil comprobarlo puesto que no se tiene conocimiento de los sujetos que resguardan su nombre tras los seudónimos, salvo por un análisis de estilo que escapa a los intereses de esta investigación.

83 Tablada, en los primeros capítulos de *La feria de la vida*, relata que en aquellos años en los que aún trabajaba en *El Universal* –antes de 1893, cuando comenzó a trabajar para *El País*– se reunía frecuentemente con el *grupo de grupos*, en torno a la convocatoria de el Duque Job. En este grupo se encontraban Justo Sierra, del grupo de políticos, José Peón del Valle, Pepe Bustillos, Luis Urbina, Jesús Urueta, Alberto Leduc, y de los talentos literarios Carlos Díaz Dufoo. Y del grupo periodístico Jesús E. Valenzuela (227). Por lo que sí es posible que la planeación de la *Revista Moderna* se hubiera llevado a cabo en una de las reuniones del *grupo de grupos*.

Al hablar de “la multitud” no se refiere necesariamente al pueblo, sino a la clase gobernante y “burguesa”, identificada también con el grupo de letrados de la Academia.⁸⁴ Recordemos que *El País* era un periódico de carácter liberal, y que se mostraba dispuesto a permitir la discusión, como habría de verse en las polémicas educativas señaladas por Hale. El público de este periódico eran las clases dominantes y la “naciente burguesía”, por lo que no resulta gratuito que las primeras manifestaciones de la polémica se dieran en sus páginas, ya que por un lado permitía la publicación de cuestiones literarias, y por otro, la crítica a la política cultural. Este periódico era también un medio difusor de los “Académicos”, lo que les permitió igualarse con los sujetos que “resguardaban” la política cultural de la época.

El término *decadentismo* parece ahora en las polémicas aún más escandalizador que la propia obra poética –más aún que “Misa negra”–. Al buscar marcar la diferencia entre el “primer modernismo” y el “segundo” en la supuesta iniciativa de los cofrades de la *Revista Moderna* de agruparse bajo una misma poética –la decadentista– para erigir un “dogma estético”, cuya unidad estaba dada por un “parentesco fisiológico”, por una “idoneidad psíquica” de cierta “idiosincracia nerviosa” y un temperamento “hiperestesiado”, se impide entender las causas de la adopción de términos decadentistas para configurar un “dogma poético”, término que contradice la “libertad del arte”. Como ésta, a lo largo de la polémica se encuentran varias contradicciones que permiten

84 En las polémicas sobre las discusiones de la literatura nacional y la literatura nacionalista, así como sobre la necesidad de revitalizar las letras, Manuel Gutiérrez Nájera discute principalmente con los Académicos (Ignacio M. Altamirano, Vicente Riva Palacio y Guillermo Prieto), quienes proponían crear un sistema literario basado en el nacionalismo –convicción que recuperaría en el “académico” Victoriano Salado Álvarez años más adelante–, y no en lo universal, aunque Nájera en “Cruzamiento de la literatura” (1888) planteara que no es posible lograr lo nacional si no es por medio de la universalidad. Así pues, puede verse que pese a los argumentos del Duque Job no se logró implantar el modernismo como política cultural, razón por la que para los modernistas “parece” necesario crear una polémica que ponga primero bajo el foco a la crítica letrada de la Academia, y para después criticarla, debatir y legitimar el movimiento modernista.

tomar dos posturas al respecto. De acuerdo con Booth y su concepto de ironía: o se toma de manera literal y se llega a la conclusión de que los modernistas eran “jóvenes alborotados” sin nociones claras sobre el arte, y que fue por medio de las polémicas que lograron definir su postura estética.⁸⁵ O bien, que se trata de estrategias retóricas con una finalidad transformadora: crear lectores, poner en el foco cultural al modernismo, legitimarlo como política cultural o/y crear un sistema literario basado en el ideario modernista.⁸⁶

Tablada encuentra en la secularización la duda y la angustia existencial causada por la hipocresía y la “filosofía, esa plenipotenciaria de todas las ciencias” que habría de basar toda manifestación de valor en el materialismo el fundamento para manifestarse como “decadentista”:

La eterna gota de la duda ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias. Como todos, hemos llorado; pero en las almas como en las grutas llegan las lágrimas a congelarse en duras estalactitas. ¿Qué son los carámbanos del invierno, sin las lluvias de primavera?

Ese es nuestro estado de ánimo, esa es la fisonomía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama Decadentismo moral, porque el Decadentismo únicamente literario consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético,

85 Para Wayne Booth la reconstrucción es el resultado de un proceso que puede basarse en algunas pautas para la interpretación de la ironía: el lector advierte la incongruencia del significado literal y lo rechaza; se buscan interpretaciones alternativas, racionales y conciliadoras para explicar la anomalía; que son las incongruencias con lo dicho respecto al *ethos* del escritor y a la situación de su época; el lector toma una decisión sobre las creencias del autor y las encara con el enunciado en cuestión, donde tiene origen la interpretación irónica. Booth establece una gradación basada en la transparencia de la ironía, en si la forma es obvia ya sea en el estilo, en el carácter lógico de la narración, en la imitación de un estilo o tema, en el sistema de creencias y valores en el momento de la enunciación y su concordancia con éste. En resumen, la ironía debe ser entendida en su momento de enunciación, pues de lo contrario se perdería el sentido, ya que puede haber una serie de “afirmaciones” que, siendo gramaticalmente iguales para cualquier contexto, resulten distintas para los diversos contextos comunicativos.

86 Los “ataques irónicos suelen ir dirigidos contra las posturas que mantienen de hecho algunos posibles lectores, y dado que muchas veces los autores no defienden realmente con toda seriedad lo que parecen estar defendiendo, no tiene nada de extraño que aunque la ironía no pueda engañar a todos los lectores durante todo el tiempo, nadie esté libre de problemas con ella” (Booth, *Retórica*: 115).

que la multitud no percibe, pero que él distingue en una videncia moral, con un poder para sentir lo suprasensible.

(“Cuestión literaria”: 2)

Continúa exponiendo el poeta la diferencia entre el decadentismo moral y el literario. En este punto señala que el *decadentismo* espiritual corresponde a una decadencia social en la que sólo “se fundan clubs para andar en bicicleta y para jugar futbol” y no para el desarrollo de la literatura. Dada la decadencia, la vulgaridad y la falta de cultura de las élites letradas, de las élites políticas y económicas, y de la población en general, Tablada considera que la cuestión literaria del país “es sencilla”:

Desde hoy nuestras obras literarias quedan excluidas de los periódicos que tienen por principal objeto mediar en el ánimo del público. Estamos excluidos por profanadores del templo de todos los fieles; pero como conjeturo que no hemos de cejar en nuestros propósitos, que no son sino producto de nuestro temperamento, plantaremos nuestras tiendas en cualquier sitio, transportaremos nuestro ideal del paraíso burgués, a vuestra solitaria pagoda, y ahí seguiremos vertiendo en su arca venerada el incienso reverente de nuestras ideas.

(“Cuestión literaria”: 2)

Es importante recordar que esta carta va dirigida a sus cofrades para convocarlos a unirse al proyecto de la *Revista Moderna*, “que ya es un hecho”, esto a raíz del escándalo que suscitó “Misa negra” y que había obligado a *El País* a considerarlo fuera de la redacción: “*El País*, en un número reciente, ha insertado un párrafo en que ocupándose ligeramente de mi persona, ha dicho que retira de sus columnas la escuela exótica, original y artística de todos nosotros” (2). Como se puede cotejar en la entrada de “Sucesos varios” del 13 de enero, la redacción del periódico de Rábago no consideró “sacar de sus columnas” la escuela decadentista, y menos excluirlos –a los integrantes del *club* literario al que convoca Tablada– de sus siguientes publicaciones. De hecho, tanto Tablada como el resto de los integrantes de la polémica y del grupo modernista siguieron

colaborando con algunos poemas de corte decadentista.

Tablada finaliza su carta insistiendo en que si la revista “antes fue un proyecto, es hoy un hecho y su publicación se verá realizada en breves días. Esa será la pagoda en que seguiremos reverenciando el arte, nuestro ídolo común” (2). A juzgar por lo dicho por Tablada, es fácil suponer que tenía ya en mente la creación de la *Revista Moderna*, sin embargo, no queda claro bajo el subsidio de quién o bien, como suplemento de qué periódico. Valdés considera que en realidad “Misa negra” pudo haber pasado desapercibido, como muchos otros poemas decadentes, y fue quizás una nota que declaraba que *El País* era un periódico al margen de la censura –por su autonomía económica– y antigubernamental (“Estudio”: XXII). Pudiera ser que, como dice Tablada en sus memorias, fuera su anterior desacuerdo con Rosendo Pineda lo que desencadenó el escándalo entre la familia de Porfirio Díaz. Resulta extraño que la razón del escándalo haya sido esa cuando posteriormente Tablada publicó otros poemas provocadores y transgresores en el mismo periódico, como “Sonata de sangre”. Bien pudiera ser, también, que el despido de la redacción de Tablada no fuera sino una forma de Rábago para congraciarse con Pineda, pero en ningún momento parece haber albergado la intención de desterrar al poeta de sus páginas. Quizás la reacción de Tablada se debió al enojo por no ser jefe de redacción, y consideró que si la dirección de la sección literaria no estaba bajo su cargo era como excluir la literatura moderna de ese periódico, pero esto lo hace a sabiendas de que su lugar sería ocupado por uno de sus cofrades: Jesús Urueta. O bien, todo esto fue un mecanismo discursivo para poder poner en el foco de atención la discusión literaria que fue suscitada por una “censura gubernamental”. Al tratarse de una discusión provocada por un disgusto de la esposa de Díaz, era fácil llamar la atención sobre la discusión y mostrar públicamente la necesidad de la *Revista Moderna*.

La misiva de Tablada tuvo varias respuestas, entre las que se destaca la de Jesús Urueta, publicada en *El País* el 23 de enero. Manifestó estar en desacuerdo con la utilización del término *decadentismo* para denominar dicho movimiento literario, pues, en primer lugar, el decadentismo es una escuela. Además, utilizar ese nombre implicaba un “descenso” en la escala moral y literaria, cuando el modernismo de José Martí y de Manuel Gutiérrez Nájera había ido claramente en contra del “mal gusto”.⁸⁷ En esta respuesta hay una insistencia por parte de Urueta en su texto “Hostia. A José Juan Tablada” de separar el término *decadentismo* con la iniciativa de la revista:

Abrigo la esperanza de que la *Revista Moderna* no sea el portavoz de una *secta literaria* exclusivista y fanática, el “Gato negro” de la neurosis artística. El arte es la hostia de los elegidos: ¡hecha de pasta de *hatchish*, de panales de Himeto, de lo que usted quiera, pero siempre es hostia!

(“Hostia”: 2)

A lo largo de este artículo, Urueta señala la “falta de lógica” al considerar que el *decadentismo* representa el arte libre, pues ninguna escuela puede crear un estado de espíritu especial, sino que el arte es el que crea ese estado espiritual único, el cual puede estar expresado por medio del naturalismo, el decadentismo, el romanticismo o cualquier otra escuela, pues “la

87 Gutiérrez Nájera, a lo largo de las discusiones sobre el modernismo, señala que se trata de “una escuela” basada en “el buen gusto y la búsqueda de lo bello”. En este sentido, pareciera que Tablada y Urueta tratan de poner “el buen gusto” en discusión para poder dar cabida al arte plenamente libre, en que no hubiera preceptivas ni escuelas que aprisionaran la creación. La actitud sectaria de Gutiérrez Nájera queda en evidencia al proponer que no había cabida dentro del modernismo a aquel arte que no fuera bello: En “Al pie de la escalera” (1894), nota editorial del primer número de la *Revista Azul*, Gutiérrez Nájera escribe: “Somos, Carlos y yo, íntimos amigos e incurables enamorados de lo bello. Sentimos ambos la dicha de vivir porque tenemos casa, y en la casa buenos seres que amamos y buenos libros que leemos” (1), más adelante: “Pero a esta casa no llegarán los envidiosos, los maleducados, los que al pisar alfombras las enlodan, los que no saben conversar con una dama. Para que no entre esa gentuza y para recibir a los amables invitados estoy de guardia al pie de la escalera. No es de mármol, pero subid. Hay flores en el corredor y alegría de buen tono en los salones” (2).

notación literaria de los estados morales constituye las diferentes formas del arte, las diferentes escuelas estéticas” (2). Para este autor toda escuela no es sino una forma de atrapar el arte y encarcelarla en una poética y le aclara a Tablada por qué la revista no debía estar fundada bajo ninguna escuela en específico:

No hay dogmas estéticos. Siempre la obra decide; siempre el genio da al traste con las retóricas [...] El dogma es tirano; ¿quiere usted establecer la intolerancia literaria? No hay una sola forma de arte porque no hay un solo temperamento: la diversidad de las personalidades es un hecho. Los genios no se miden con regla.
(“Hostia”: 2)

Urueta pone en duda la pertinencia de enarbolar una escuela como fundamento de una empresa proyectada a resguardar el arte libre. Esta respuesta parece sorprendente en la medida en que, según Tablada, “de común acuerdo” habían ya planeado la aparición de la *Revista Moderna*. Se puede notar, de acuerdo al título que utiliza Urueta, que está pensando el quehacer literario como una comunión, un quehacer en el que se establece una suerte de unión de sensibilidades, más que “de elegidos” o bajo una sola poética. Esta respuesta a Tablada parece contradecir su postura frente al arte y la dirección que habría de tomar la *Revista Moderna*. No obstante, dado que se trata de un “colega, compañero, amigo y cofrade” de Tablada, y de que el mismo Urueta se inscribía en la poética decadentista, pareciera que “Hostias” es otra suerte de guiño intelectual, o de trama irónica, para resaltar que la literatura “decadente” no pertenecía al decadentismo, sino que se refería a la que se hacía bajo un régimen hipócrita y dictatorial. Por otra parte, esta respuesta parece sugerir que se está proponiendo, por medio de la polémica, un distanciamiento crítico con respecto a las propuestas estéticas modernistas de Gutiérrez Nájera. Pues, pese a que el Duque Job pugnaba por un arte “libre” proponía que fuera bajo el idealismo, para acercarse a

la belleza artística y alejarse del vulgo. Tablada, por lo tanto, está proponiendo abrir el paradigma creativo, propone encontrar la belleza en lo terrible, como un primer acercamiento o ¿experimento? para alcanzar el arte libre.⁸⁸

El día 24 de enero aparece publicada “Sucesos varios. Hostia” en donde se anuncia el despido definitivo de Tablada de la dirección y la responsabilidad de las páginas literarias de los domingos a cargo de Urueta. La razón para darle el puesto del autor de “Misa negra” fue por sus “excepcionales facultades literarias, su gran erudición y su indudable competencia para tratar asuntos artísticos”. El 26 de enero se anuncia de manera formal en la serie “Sucesos varios” el ingreso a la redacción de Jesús Urueta. Ese mismo día, siguiendo el mismo orden de ideas que Urueta, también José Primitivo Rivera Fuentes, alias *Pilades*, participante de las tertulias modernistas, responde a la misiva de Tablada en *El Diario del Hogar*, periódico dirigido principalmente a mujeres, en el que se incluían temas de interés femenino, así como algunas notas culturales. En su texto “Borriones, I. Decadentismo” *Pilades* deja claro que lo que se busca no es crear una preceptiva o fundar una escuela con puntos estéticos y poéticos:⁸⁹

88 Para revisar las consideraciones sobre el decadentismo romántico se recomienda revisar *La carne, la muerte y el diablo* de Mario Praz, en donde se explican las razones del cambio de paradigma estético en la construcción estética. Es decir, se adopta la idea del dolor con relación al placer, se busca la belleza como algo inmanente a todos los objetos; con este afán de transgresión, de búsqueda y descubrimiento, los románticos identifican nuevos tipos de belleza, pues la belleza cobra relieve por medio de lo horrendo: “El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo, en lugar de una categoría de lo bello acabó por transformarse en uno de los elementos propios de la belleza. De lo bellamente horrendo se pasó, a través de una gradación insensible, a lo horrendamente bello” (Praz, *La carne*: 69).

89 La serie “Borriones” pertenece a una sección de crítica literaria en el *Diario del hogar*; en esta serie solían recogerse las discusiones sobre la literatura y el quehacer del artista. Generalmente José Primitivo Rivera participaba en diversas discusiones literarias, y daba continuidad a las polémicas, tratando de centrar la argumentación en favor o en contra de distintas poéticas de acuerdo a qué tan adecuadas resultaban para crear un sistema literario.

Los *decadentistas*, si así puede llamárseles, no encarnan la manera de ser literaria de un pueblo, de una época o de un siglo. Son, si se quiere –diré imitando al señor Urueta– el acorde de un concierto, la frase que pronuncia un fragmento de la humanidad [...].

Para el poeta, como para el artista en general, no hay más escuela que la del talento. Desde este punto de vista importa muy poco que el autor se llame a sí mismo clásico o romántico, estilista o decadente [...] hay una inteligencia poderosa, y lo demás importa poco; pero no se quiera subordinar el árbol al fruto, no se dé en ceguera de radicar lo óptico en una escuela.

(“Borriones, I”: 2)

En esta discusión, llevada a cabo entre los modernistas, se van dejando claras las pautas que servirán de base para la *Revista Moderna*. Se explican, pues, los rasgos del movimiento modernista y las intenciones “del grupo”. Ahora bien, al poner en términos polémicos las pautas que definirán al movimiento es posible guiar la argumentación en favor de las aspiraciones de la revista y de los modernistas. A saber, se deja en claro que se trata de instaurar la política cultural de un movimiento que busca la expresión libre, cuyo recurso es el estilo, mas no el sentido estético. Para Rivera Fuentes la cuestión es clara: “para el poeta, como para el artista en general, no hay más escuela que la del talento. Desde este punto de vista importa muy poco que el autor se llame a sí mismo clásico o romántico, estilista o decadente” (1). Este autor acepta que se puede hablar de una poesía decadentista como respuesta al ambiente de anquilosamiento literario de la época, pero explica que pese a eso el decadentismo no resulta pertinente porque “habla a los enfermos, pero no toda la humanidad padece [...] no toda la humanidad es neurótica” (1). El decadentismo, entonces, alejaba el arte de la universalidad.

Al poner en tela de juicio el *decadentismo* se está evidenciando una crítica al *status quo*. Es decir, la adopción del decadentismo implica ya por sí mismo una crítica a la sociedad y a la actitud del artista, y ahora, al poner este término en cuestión se hace un juego irónico, pues no sólo se está criticando en el fondo a la sociedad y la cultura hegemónica, sino también la

instauración de cualquier propuesta extranjera. En este sentido, por medio de esta ironía, se hace una reformulación epistemológica.

El 29 de enero apareció publicado en *El País* “Sonata de sangre” de José Juan Tablada, dedicado a este mismo periódico.⁹⁰ En este mismo número, Alberto Leduc escribió un texto, titulado “Decadentismo”, en respuesta a las reflexiones sobre el decadentismo de José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco Olaguíbel y Luis Vera en *El País*, y sobre pertinencia de esta escuela como base estética para la *Revista Moderna*.⁹¹ En este texto, Leduc aclara que para los fines de la *Revista Moderna* se puede hablar de tendencias, pero no de *procedimientos*, pues “no hay procedimiento ninguno para llegar a un estado del alma” (2). Defiende el decadentismo como una forma literaria de un estado del espíritu, puesto que se libera de actitudes moralistas y anquilosadas para favorecer la libertad creativa. Sobre todo, sus ataques, en forma de sarcasmo,

90 “Ya surge la balada misteriosa/ en el cordaje ronco de mis nervios,/ la que canta tu pálida hermosura,/ la que tiene por dulce ritornelo/ en la sonora gama de los labios/ el estallido pasional del beso.../ La música aproxima a los amantes,/ y la hipnótica magia de los versos/ es la esencia afrodita, es el súcubo,/ ¡es el rayo de sol lleno de fuego/ que de la castidad en la crisálida/ hace templar el ala de los besos!/ De tu virtud en las estepas frías/ surja la floración de los deseos,/ y empalidezca tu color de virgen/ el tono de ámbar esfumado y tierno,/ que en medio del amor baña a la amante/ ¡y en medio del crepúsculo a los cielos!/ Tus nervios son las cuerdas dolorosas/ de una guzla que llora en el silencio;/ y en vano de tu sangre enamorada/ quieres, ¡oh virgen!, apagar el eco;/ Venus te llama y por llamarte asoma/ en el dintel de su dorado templo.../ ¡Baja de los espacios ideales!/ Deja tu torre de marfil, y luego/ si juntos, ¡oh, mi amor!, hemos cruzado/ la luminosa Arcadia del ensueño,/ juntos apuraremos las delicias/ que guardan los jardines citereos./ Y enlazados en dulce epitalamio/ y confundidos llegarán al cielo,/ la balada que surge misteriosa/ en el coraje ronco de mis nervios/ y tu grito de amor, ¡la Serenata/ de la guzla que llora en el silencio! (Tablada, *El Florilegio*: 200-201).

91 Este artículo de Leduc aparece bajo el nombre de Balbino Dávalos. Sin embargo, se sabe que es de Alberto Leduc tanto por las posteriores aclaraciones que hizo Tablada en *La feria de la vida*, como por las aclaraciones que hizo el mismo periódico *El País*. Por otra parte, no se he podido localizar los textos de Olaguíbel y de Luis Vera a los que responde este texto, es posible que respondieran en el periódico *El País*, y por tratarse de una publicación que se ha conservado de manera incompleta en la Hemeroteca Nacional no me ha sido posible cotejarlo. Tampoco he localizado estos textos en las búsquedas que hice en otros periódicos.

se centran en considerar que el ambiente literario durante el Porfiriato no puede sino ser considerado como decadente por la ausencia de una verdadera literatura o de un arte libre. Se burla de que hubieran acusado a Tablada desde la “alcoba presidencial” de “libertino”, “indecente” y “decadente” cuando la verdadera decadencia se encontraba en el Estado. Dando razón a Rivera Fuentes, Leduc agrega, ya sin ironía, que Tablada no debería considerarse a sí mismo decadente, aunque sea “el melancólico amante de la tenebrosa taciturna” (“Decadentismo”: 2). Por último, menciona que Tablada y Baudelaire pueden ser considerados decadentes por el misticismo y la voluptuosidad, pero no por ser decadentes ser considerados artistas. Sin embargo, para Leduc es muy claro que si Tablada ha decidido inclinarse por esta poética es por el malestar espiritual que provocaba el Estado en ineluctable decadencia: “traduce su sentimiento de decadencia en ritmos o en frases, que no son producidas por una actitud, sino por un verdadero estado de absoluto e irremediable desaliento” (2).

Este mismo día y mismo número, en la página 3 –es decir, en la siguiente página del texto de Leduc– aparece en *El País* una nota en “Sucesos varios” en la que se anunciaba el despido definitivo de Balbino Dávalos de este periódico. También en esta nota se aclara que el artículo “Decadentismo” publicado en este mismo diario no pertenece a Dávalos, sino a Leduc. “En efecto, el artículo titulado 'Decadentismo' es del señor Alberto Leduc, y no del señor Dávalos, como por equivocación se puso” (3). Al parecer, esta “equivocación” fue la razón del despido, pues Dávalos parece haber acusado, en otro diario, que *El País* intentaba adjudicarle artículos que no eran suyos con el fin de descalificar su labor literaria y su interés por la publicación de la *Revista Moderna*. “Y hace mal el señor Dávalos en creer que le atribuyamos algún artículo o que pensemos servirnos de su firma para disfrazar producciones a él ajenas” (3). En este mismo

artículo no queda claro si fue que Dávalos renunció a colaborar en este periódico o fue *El País* el que determinó su separación. Pues en un principio se dice que el “Señor Dávalos hace constar en un periódico su separación del diario” y al final de la nota se aclara “Si *El País* hubiera tenido empeño en que su valiosa firma continuara en sus columnas, no hubiera determinado su separación” (3). Sin embargo, Dávalos continuó colaborando en este diario hasta el último número. Estas contradicciones lógicas expresadas en esta nota, respaldadas por las contradicciones de los *hechos* y *gestos* que tuvieron los autores me hace pensar que se trataba de una estrategia publicitaria para crear suspenso sobre la aparición de la *Revista Moderna*.

Héctor Valdés propuso en su estudio que posiblemente esta “separación momentánea” de Dávalos se debió a que, dado el problema con Pineda, los jóvenes escritores habían decidido crear la revista de manera independiente y no como suplemento de *El País*, y que su posterior incorporación –al igual que la de Tablada– fue un acuerdo para que la *Revista Moderna* volviera a formar parte de este diario (XXIII). Esto, entonces, puede sugerir que la revista estaba pensada como una suerte de suplemento de *El País*, razón por la que se comenzaba a llamar tanto la atención sobre el diario, el grupo y el proyecto. Las respuestas en contra del grupo fueron abundantes, muchas fueron reproducidas por *El País*, mientras que otras eran contestadas desde la redacción, acaso con el fin de obviar la polémica que acusaba la tiranía cultural de la época.

Las participaciones para devaluar todo esfuerzo de este grupo de jóvenes escritores no tardaron en aparecer. No sólo se les atacó con ironía por considerarse decadentes –en el caso de Tablada y Dávalos– sino que también fueron criticados por insistir en la creación de un órgano difusor exclusivamente literario. Entre las primeras respuesta estuvo el texto “Decadencias” firmado por *Decadente*, publicado en la sección literaria de *El Universal*, el 29 de enero de 1893.

El autor de este artículo, con un tono irónico, responde con una narración cómica para explicar el término decadente, sin dejar claro si se encuentra en favor o en contra de usar dicho término para lograr la renovación de las letras. Sin embargo, sí puntualiza de manera clara que si se habla de decadencia no se hace referencia a un estado próspero, sino a uno que ya encuentra el declive desde su base discursiva fundada en alguna teoría o propuesta dogmática. De tal suerte que al instaurar el decadentismo como propuesta estética se estaría logrando “un progreso” dentro de la catástrofe por tratarse de una crítica que pondría en evidencia las fallas del Estado. Claudio Froll, seudónimo de Ignacio M. Lichichí López –poeta veracruzano– escribe en *El Universal*, el 11 de febrero”, un texto titulado “Crónica de la semana. Me he vuelto decadentista”. En este artículo Froll, con clara ironía, ridiculiza la pretensión de Tablada de fundar una empresa cultural basada en el decadentismo, pues considera que no se trata de otra que de una “escuela de moda”, cuya poética es desconocida para los mismos “decadentistas mexicanos”. Este autor hace una importante diferenciación entre el romanticismo –“movimiento que recoge toda escuela”– y el decadentismo –“proceso de imitación”– (“Crónica”: 3). Acusando gran conocimiento de la literatura castiza, Froll exige que el grupo de jóvenes escritores considere que no se trata de una “nueva escuela” ni de un estado de ánimo “especial”; pues, según lo que Tablada y Leduc consideraron como “ánimo decadentista”, el decadentismo no era nuevo en la tradición hispánica: “Góngora, según este concepto, fue el primer decadente en el siglo de la Rioja” (3). Finalmente Froll asegura que la nueva empresa de Tablada no significa un descubrimiento ni una renovación, pues su actitud es como la del “sacerdote que viene en nombre de dios nuevo, de un artista que haría el mundo, si no estuviera hecho ya desde hace muchos millones de siglos [...]. Para entonces, Dios ha de querer que haya asuntos, y que ya pueda decir justo título: ¡soy

decadentista!” (3).

En *El Demócrata*, el 12 de febrero, Racha escribe un artículo respondiendo a todos los ataques contra el decadentismo titulado “El decadentismo. Escuela moderna de literatura”. Este autor comienza reconociendo la inteligencia y la base letrada de los “cuatro jóvenes” que para “distinguirse han dado en llamarse decadentistas”, sin que ahora hayan probado de un modo claro el motivo que los induce a formar un gremio” (1). Racha insiste en que su reclamo no es legítimo, pues nadie les impide escribir libremente bajo la escuela que consideren pertinente, y cree que si han dado por llamarse decadentista, una escuela que no representa exclusivamente la modernidad, no ha sido sino para llamar la atención sobre su pretendida empresa. A lo largo de su texto hace una comparación del decadentismo con otras escuelas, como el naturalismo, el realismo, el simbolismo, etc., para mostrar que no se trata de un “ánimo nuevo”, que las protestas por la hipocresía de la sociedad y la marginalidad del escritor no son sólo de los decadentistas, sino de un amplio grupo de escritores jóvenes. La sugerencia final para este grupo de jóvenes es que realicen una empresa incluyente si pretenden la renovación de las letras, pues el decadentismo mexicano sólo puede ser entendido como “una literatura que decae, una literatura pobre y endeble y enfermiza”, estilo que guardaba correspondencia con las obras y los talentos de este grupo de jóvenes decadentistas (1). Pareciera que Racha cayó en la cuenta de que este reclamo bajo el mote del decadentismo no era sino una estrategia para llamar la atención sobre el grupo, por lo que se atreve a sugerir que olviden esa escuela como base para su empresa literaria.

Tras la muerte de Ignacio Manuel Altamirano –el 13 de febrero de 1893–, José Juan Tablada escribió en *El País*, el 18 de ese mismo mes, un artículo donde volvió a expresar la necesidad de una empresa que resguardara el arte libre. Y realizó algunas *aclaraciones* sobre la

razón de la existencia del decadentismo en esa época. Parece que el autor de “Misa negra” al nombrar su artículo “Altamirano muerto” no sólo hace referencia a la muerte de el autor de “La Navidad en las Montañas”, sino que, al relacionar a Altamirano con la cultura mexicana, sugiere que la literatura y la cultura estaban ya muertas en México. Tras expresar sus condolencias por la muerte de tan importante personaje para el desarrollo de las letras mexicanas, señaló el estado de decadencia que acusaba el ambiente cultural, pues arguyó que tras la muerte de “El Maestro” el panorama literario había quedado desierto, sobre todo cuando no había nadie que pudiera continuar con un proyecto tan impresionante –aunque caduco– como *El Renacimiento*. Señaló cómo son los “jóvenes escritores” los que más se dolían por la muerte de Altamirano, pues se habían quedado desamparados en un medio hostil que los marginaba. No habló ya Tablada explícitamente de la *Revista Moderna* en este artículo, pero insiste en la necesidad de un espacio libre para la creación y la difusión del arte renovador y moderno.

El 18 de febrero aparece una nota sin firma titulada “Psicologías literarias. Jesús Urueta” en *El Demócrata*, en el que se reprocha a Urueta de defender una poética que acusaba “*inspiración estancada, indócil: los síntomas del mal gusto, turbios, abundantes y... contagiosos. Falta el arte, pero sobra la vulgaridad*” (3).⁹² Esta respuesta sorprende porque Urueta, en “Hostias”, se había manifestado en contra del decadentismo, aunque a juzgar por su corta dirección en la sección literaria de *El País*, seguía favoreciendo las publicaciones “decadentistas” de Dávalos y Tablada. El autor de este artículo reduce toda la labor intelectual y artística de Urueta a una “majadería” decadente, que pretendía ser renovadora pero resultaba arribista por

92 Es probable que este artículo fuera de José Ferrel. Supongo esto por lo que comenta Tablada al respecto en sus memorias *La feria de la vida*. No obstante, no he encontrado que este autor haya participado activamente en esta polémica. Participó activamente en la polémica de 1896, pero no he encontrado su firma en otras publicaciones de *El Demócrata* para la polémica decadentista.

seguir de cerca las propuestas de Manuel Gutiérrez Nájera: “Urueta está muy distante de parecerse siquiera al Duque Job” (3).

En el apartado de *La feria de la vida* titulado “Ratonera literaria” José Juan Tablada recuerda que Urueta era comúnmente atacado por algunos artículos de “estilo brillante” que cuestionaban el estado de la cultura en México, por lo que “cansado de las críticas continuas” en *El País* publicó un par de textos de Shakespeare y Shelly con su firma. Nuevamente el autor fue atacado por decadente y mediocre. Recuerda Tablada que al siguiente día de publicar estos poemas “como de costumbre los periódicos, exasperados por las violentas contestaciones del literato, estamparon sus más virulentas y despectivas apreciaciones sobre aquellos trabajos” (426). El autor descubrió la trampa en la que habían caído sus enemigos con el fin de mostrar que la labor literaria estaba basada en la ignorancia y el desconocimiento de las elites literarias de la época. Para Tablada los autores que atacaron su propuesta estética estaban “cegados por la ignorancia y el encono” por lo que cayeron “grotescamente” en la trampa (427). Estas trampas realizadas por Urueta se volvieron famosas, según Tablada, y fueron denominadas “Ratonera literaria”, y lograron sepultar a los detractores del modernismo bajo el “más olímpico desprecio”, por lo que “tanto Ferrel como los demás críticos, quedaron en el más cabal ridículo y totalmente desautorizados para volver a inmiscuirse en asuntos literarios” (247). También Tablada habría tendido esta suerte de trampa literaria al publicar poemas de Baudelaire bajo su firma. Estos gestos intelectuales que tenían la intención de mostrar la “decadencia” del ambiente cultural de la época, y la importancia de que la renovación literaria estuviera a cargo de este grupo de jóvenes, me permite suponer que la utilización del término *decadentismo* fue una suerte de ironía. Pues como señala Valdés, resulta sorprendente que este grupo de jóvenes haya querido “fundar una

Revista Moderna si ellos se hacían llamar 'decadentistas' y el término modernismo –en relación con la modernidad– no tenía aún la difusión que se le dio algunos años después” (XXV). Sí conocían el término, ya que Darío lo había comenzado a difundir desde 1888, pero se inclinaron por usar el término 'decadentismo' –que tampoco era nuevo, pues ya había sido ampliamente discutido– como una estrategia para atraer la atención hacia ellos y su empresa cultural.

El 19 de ese mismo mes apareció el último número de *El País*. En este número en la sección “Sucesos varios” se reveló la trampa de Urueta, y se respondió a la última respuesta de *El Demócrata*. En breves líneas sólo se pretendió demostrar la decadencia en la que ha caído la literatura de la época. Tablada en *La feria de la vida* comentó que el periódico debió cerrar por la pelea desleal con otros medios que sí tenían subsidio y apoyo gubernamental. Sin embargo, pese a que *El País* circuló sólo dos meses, en sus páginas quedó la constancia de la necesidad de renovar la poesía y mantener al margen la censura oficial.

La última respuesta registrada a esta polémica fue hecha por *Jeanbernat*, que escribió un artículo dirigido a Tablada titulado “Decadentismo”, publicado en *Diario del Hogar*, el 22 de febrero de 1893. En este texto el autor afirmó que el decadentismo, así como cualquier propuesta estética o política, no debía ser implantada en México por no existir las condiciones necesarias para su “adaptación”, por lo que cualquier escuela, incluyendo el decadentismo, requerían de un minucioso estudio para establecerlo en relación con la crítica, ya que toda propuesta, principalmente el decadentismo, “es una faz de las innumerables que talla la incesante labor humana en la secuela del progreso” (2). Este autor no desestimó, sin embargo, la intención de los jóvenes letrados, pues consideró que el *decadentismo* parecía una “respuesta” necesaria a un ambiente cultural caduco, que demostraba su rechazo por todo lo nuevo sin bases intelectuales,

tal como lo había demostrado Urueta con su “Ratonera”. Esto era, sin duda, lo que llevaba a Tablada y a Leduc a vivir “en el melancólico crepúsculo de sus sueños” (1). Pero que no por un mal de época se debía “rechazar la inteligencia de los antiguos ideales, busca el artista una conciliación, tras de descubrir los nuevos cánones de la pasión, del entusiasmo, del amor” (1). *Jeanbernat* agregó que la filosofía positivista y la escuela realista había deformado la literatura hasta reducirla a “un medio social determinado”, por lo que la nueva escuela no sólo debía criticar el estado literario, sino buscar nuevas formas espirituales de restablecer la literatura y el daño espiritual:

Buscar la conciliación, la armonía, de la parte con el todo, del individuo con el tipo, con la especie; la descubre en el derecho, en la libertad de conciencia, en la acumulación de las fuerzas; y supone todo esto perfecto, concluido, gozando de existencia, como la metafísica que informa sus concepciones, supone a Dios, al tiempo, al espacio, a la causa, al bien, a la virtud.

(“Decadentismo”:1)

Este autor hace en sí toda una defensa de la propuesta “decadentista”, sin aceptar que tal propuesta fuera denominada como tal, pues se trataba de una incongruencia con el talento, la actitud y el espíritu de los jóvenes escritores, y una derrota para la literatura, pues el decadentismo sólo hacía alusión al ambiente cultural y espiritual de la época; “los llamados decadentistas obedecen a la situación actual de la ciencia, de los sentimientos humanos [...]; si los nuevos moldes son importantes para encerrar *toda la belleza*, no podrá negarse que sean incapaces de contener alguna” (1). Por eso la grandeza literaria que se podía esperar de la empresa de estos jóvenes no debía estar sujeta a ninguna escuela, quienes ante todos eran “modernos”, por haber recibido ese “hálito de la escuela moderna” y universal (1). Tras este largo artículo en los que el autor parece haber fijado la propuesta estética de la nueva corriente literaria,

tras haber mencionado la universalidad, la incorporación de todas las escuelas, la creación libre según el genio y el ánimo de cada artista, y la experimentación “de los sueños, el sentimiento y la imaginación, reflejadas toda en el alma como un espejo” (1), tras haber demostrado que el decadentismo obedecía sólo al ambiente y que era necesaria una renovación le exige a Tablada que “tenga la bondad de fijar los cánones del decadentismo literario, una vez que nosotros sólo hemos estudiado brevemente sus fuentes, que son el estado actual de las creencias y la ciencia” (1). El final de este artículo parece ilógico con relación al resto del texto, pues utiliza en su totalidad las columnas de la primera página del periódico para mostrar el triunfo en la discusión sobre el decadentismo de los “jóvenes literatos”. Quizás se tratara de una estrategia para que la polémica continuara y pudiera realizarse una “Editorial” en la *Revista Moderna* como respuesta a esta exigencia. Es probable que Tablada no respondiera a esta petición, que la polémica terminara “inconclusa” y que la revista no hubiera aparecido publicada por la desaparición de *El País*. Esta vez, al parecer, este grupo de jóvenes se quedarían “sin casa” hasta el 6 de mayo de 1894, cuando aparece la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo como suplemento literario dominical de *El Partido Liberal*.⁹³

93 Sin otro programa que la intención de que la *Revista Azul* fuera una revista que pudiera resguardar el arte libre, Manuel Gutiérrez Nájera abre las puertas de su “nueva casa” a los literatos de talante moderno. Se trató de una publicación de 16 páginas en folios a dos columnas, según la nota que *El Partido Liberal* publicó el 4 de mayo anunciando la aparición de la revista. Esta revista parece cubrir el vacío que había dejado el frustrado proyecto de la *Revista Moderna*, pues para los directores de la *Revista Moderna* el único fin que tenían era servir al arte, “nuestra revista no tiene carácter doctrinario ni se propone pensar modelos de belleza arcaica; es sustancialmente moderna y, por lo tanto, busca las expresiones de la vida moderna en donde más acentuadas y coloridas aparecen” (“Al pie de la escalera”, en *La construcción*: 163). Esta revista, dice Gustavo Jiménez, también gozaba de cierta independencia ante el gobierno, pues era una publicación dominical subsidiada por *El Partido Liberal*, así “la revista adquirió mayor peso literario al distanciarse de la cotidianidad reporteril” (“La casa azul”: 292). La *Revista Azul* fue el principal órgano difusor del modernismo, aunque, según señala Jorge Von Ziegler en “Las revistas azules”, nunca se llegó a utilizar la palabra “modernismo” para nombrar su afinidad poética, ni la

Las intenciones argumentativas de esta polémica, además de mostrar la decadencia cultural del porfiriato, fueron cimbrar las bases de las formas anquilosadas en las obras de muchos escritores, pues, según sugiere Tablada en su artículo “Altamirano muerto”, la actitud de los escritores de finales del siglo XIX debía corresponder a “una conciencia de vida independiente” de la que habían renegado (3). Esto demuestra lo que tanto Gutiérrez Girardot como Angel Rama mencionaron sobre la conciencia de la *independencia intelectual* –basada en la tradición latinoamericana– de los modernistas, que no tenían, en cambio, otras élites letradas finiseculares. Recuerda también Tablada en *La feria de vida* que los textos en contra de la “nueva escuela” no fueron respondidas por los integrantes del grupo –como se puede constatar en la polémica–, ya que su iniciativa no había sido comprendida y se malinterpretó, quizás ésta fue la razón por la que la polémica se llevó a cabo entre ellos. Acaso *Jeanbernat* fue el seudónimo de alguno de los integrantes del grupo: “tales artículos les parecieron a los críticos improvisados de otros periódicos rivales, no sólo atentatorios contra las normas establecidas, sino insanos y “decadentes, como llamaban los ignaros de entonces a todo cuando no lograban entender” (*La feria*: 423).

Como puede verse en este comentario de Tablada, esta polémica parece haber estado planeada –no improvisada– para poder crear un ambiente de suspenso para la aparición de la *Revista Moderna*, acaso preparar el terreno cultural para su aparición y legitimarla como el único medio difusor con calidad y altura literaria y cultural. La ironía en este sentido sirve para interpretar las intenciones de la polémica, pues su utilización –la burla contra los “ignaros” literatos– los obliga a caer en una discusión sobre el *decadentismo* que al final los descalifica para poder inmiscuirse en toda cuestión literaria al considerar decadentista toda “obra que no

conciencia del lenguaje poético y literario (215).

conocen”. Pudiera ser que esta polémica no fuera sino otra “ratonera literaria” para legitimar la superioridad del grupo de jóvenes escritores y su empresa cultural. De acuerdo a la lógica que llevaba la polémica, parece que los denominados *decadentistas* no tardarían en llamarse “Modernos”, a juzgar por cómo insistían todos los polemistas “decadentistas” en que se trataba de una escuela moderna y por el último texto de la polémica escrito por *Jeanbernat*. Toda la polémica se dedica, más que en definir el decadentismo, en entender este término en relación con la realidad social y la contradicción de inscribirlo en el proyecto de la *Revista Moderna*; se pone en cuestión la asimilación de ideas sin crítica, así como la formulación de dogmas y de proyectos sin antes tener una propuesta moderna fundada en la duda y en el progreso.

Sylvia Molloy propone que el decadentismo es una “estrategia discursiva mediante la cual ese nuevo orden de ideas podía entrar en la Modernidad” (“Lecturas”: 19). Es decir, su propuesta permite pensar esta “etapa” del decadentismo más que como un proceso de construcción, como un proceso de legitimación cultural. Molloy advierte que el decadentismo ha sido mal estudiado dentro del contexto de la literatura hispánica: “entre los muchos clichés que mal que bien hemos internalizado con respecto a la cultura hispanoamericana, está aquél que declara que nuestras literaturas de fin de siglo importaron el decadentismo europeo de modo masivo y, naturalizando ese material prestado, crearon una expresión 'auténticamente' hispanoamericana” (“Lectura”:18). Así, propone que la adopción del decadentismo fue un afán por legitimar la originalidad de su propuesta literaria. Pero no visto como una progresión de adquisición de procedimientos estilísticos a través de los modelos europeos, hasta el periodo de asimilación, sino como una estrategia para instaurar el modernismo como una propuesta trascendente. Para el caso de los modernistas mexicanos el proceso de legitimación parece ser con respecto a la instauración del

modernismo en el marco cultural.

Christina Karageorgou-Batea advierte que el decadentismo encuentra las señas particulares de la postura intelectual del pensamiento crítico. Es decir, tras la postura del “decadente” se encuentra un comportamiento de crítica social, “como indicio claro de una toma de conciencia y posición frente a los mecanismos de absorción social tanto del individuo como de su arte” (“Un arrebató”: 35). Así, la aparente reclusión en el esteticismo del intelectual no es más que una respuesta a una circunstancia social. Esta postura puede ser una confrontación directa, que busca la evasión por medio de la negación –actitud política de protesta–, o bien, de manera crítica por medio de mecanismos discursivos para evidenciar los errores de “las costumbres modernas” (“Un arrebató”: 35-37).

Al encontrarse en un discusión pública la cuestión decadentista es evidente que se presenta como una forma de acción social, retomando la reflexión de Karageorgou. No es una evasión o indicio de indiferencia, sino de propuesta. Ahora bien, el decadentismo no implica la construcción de un “dogma estético”, sino la creación del subjetivismo artístico y de la valoración crítica del quehacer del artista frente al arte y la vida (Karageorgou, “Un arrebató”: 37). Bajo este paradigma interpretativo del decadentismo es posible ver el porqué de la alternancia indiscriminada entre los términos “decadentismo/modernismo”. De igual forma, se evidencian las razones por las que estos jóvenes escritores se afiliaron a esta tendencia.

Ya Karageorgou hace constar que Tablada tenía nociones claras sobre el decadentismo; es visto por el autor como el concepto que le permite, al autonombrarse así, renunciar y denunciar (40). Postularse como “decadente” no es más que una forma de resistencia modélica que preserva a quien la ejerce, y a la vez se vuelve acción ejemplar de renuncia (y denuncia) (36). Muestra la

duda, la incomodidad de la razón y de la intelectualidad fundada en dogmas, so riesgo de negar el cambio y caer en un tedio permanente. De esta forma, no considera el decadentismo/ modernismo como poética, sino como ética, es decir, como un medio ético que le permitía adoptar una postura transgresora y provocativa ante la sociedad –gesto intelectual evidente en Tablada–, así pues, queda en evidencia que no se trata de contradicciones de pensamiento, sino de estrategias discursivas para legitimar una forma de hacer literatura “libre” y una actitud artística y crítica. Como se ve, ya existía en la época una conciencia clara sobre el modernismo no por nada se discutió durante tanto tiempo en palabras de Martí y de Nájera.⁹⁴

Para finalizar con este apartado, esta polémica no convoca al acuerdo o a fijar un programa, sino a crear una complicidad entre el autor y el lector, pues “tiene como blanco la conciencia de los receptores” (Karageorgou: 43), busca hacer que los lectores cobren conciencia, una actitud crítica ante la literatura, la filosofía y la formulación del discurso. También busca “preparar el terreno” para presentar la renovación lingüística y epistemológica, para legitimarla y que no caiga en el olvido como tantas escuelas que no habrían de trascender en la tradición. Así pues, los modernistas buscan inscribir su movimiento dentro de la historia cultural de México, a

94 Con respecto a la suposición de que por medio de la polémica se formó o construyó el “modernismo” resulta arriesgada sobre todo al ver la labor heredada de la ilustración de los agentes intelectuales modernistas, la cual se hace evidente en las crítica, elogios y homenajes hechos a otros poetas, modernistas o no, de otras latitudes – fuera del “grupo”. Sólo por mencionar un ejemplo, “Words, words, words” de Amado Nervo, publicado en *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 26 de marzo de 1894, en el que hace un elogio de Rubén Darío y lo llama “amigo”. En este texto Nervo declara su inclinación y reconocimiento de la literatura modernista, y muestra que entiende esta tendencia estética como una transformación del mundo, como una forma de explicación “Por ti sabríamos qué expresaban la mirada picaresca, la sonrisa burlona, los graciosos mohínos de aquella vivaz muchacha que tras la gruesa columna 'asistía' al sermón de las siete palabras” (537). Para Gustavo Jiménez esta filiación comprueba no sólo lo dicho anteriormente, sino también el reconocimiento del estilo ético de la poesía nerviana al suponer que es la corriente del misticismo “la que inunda el alma”, en búsqueda espiritual.

la par que Latinoamérica comienza a inscribir su tradición literaria en la historia cultural de Occidente.

Como puede verse, la polémica y la fundación de la *Revista Moderna* fueron previamente planeadas con el fin de instaurar, fundar y crear una nueva tradición, una verdadera renovación de las letras, no en el estilo, sino desde la conciencia crítica de “todo aquel que haya recibido el más mínimo hálito de educación moderna” (Tablada, “Cuestión literaria”: 1).

Tras esta larga e intensa polémica no se vuelve a entablar una discusión sino hasta 1896, en la que es posible identificar claramente las tensiones entre el contexto sociocultural, político e histórico y el movimiento modernista, pero se trata de una polémica que no contribuye –en su momento de enunciación– a la legitimación o creación de una empresa cultural modernista. Puede percibirse cierta inquietud en las polémicas por establecer una actitud epistemológica distinta con respecto de la realidad por medio del lenguaje, así como de proponer una política moderna con fines progresistas en una ideología política con bases liberales. No obstante, esta búsqueda de la Modernidad en un primer momento, tan claramente vista en las inquietudes de la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera, pronto se convertiría, por medio de la crítica, en la toma de conciencia de que el *logos* se encuentra en riesgo de convertirse en un dogma, por lo que había que mantener una actitud de constante renovación. Apunta Octavio Paz: “todo lenguaje, sin excluir al de la libertad, termina por convertirse en una cárcel; y hay un punto en el que la velocidad se confunde con la inmovilidad. Los grandes poetas modernistas fueron los primeros en rebelarse y en su obra de madurez van más allá del lenguaje” (“El caracol y la sirena”: 134).

Esta polémica revela cierta voluntad de afiliarse o identificarse con un ideario que pretendían que se viera materializado en la *Revista Moderna*, pero no se trató –como se puede ver

en los mismos argumentos expuestos en los textos– de una afiliación a una poética. La insistencia de Tablada para que fuera el decadentismo la base de esa empresa cultural parece obedecer más a una suerte de estrategia discursiva, basada en la ironía, que a una propuesta estética real, pues al adoptar ese discurso está mostrando no la decadencia de su literatura, sino la de la cultura y la literatura de la época. Los modernistas encuentran en el decadentismo un medio “viable” que les permitiera incorporarse en la tradición occidental y en la renovación lingüística, y al discurso moderno, por medio del cuestionamiento y la demostración –a través del ridículo– de que la literatura necesitaba ser renovada. Uno de los fundamentos ideológicos que permitió crear las tensiones irónicas fue certeza de que no sólo se encontraban en decadencia literaria, sino también espiritual. Esto los respaldaba para exigir también un cambio espiritual que alcanzaría a expresarse en la literatura.

III
LEGITIMACIÓN DEL MODERNISMO. DE LAS POLÉMICAS DE 1896 Y 1898 A
LA *REVISTA MODERNA*

El modernismo termina en la apropiación de un lenguaje. Acaso por primera vez los poetas mexicanos han hecho suyo el español, lo han sometido a la prueba de los estilos universales para hablar de su experiencia vivida y la naturaleza y la sociedad del país.

José Emilio Pacheco

En este espacio me inclino por estudiar el debate entre grupos intelectuales como lucha por el poder simbólico en el campo cultural para legitimar la formación de comunidades intelectuales, lo cual puede verse claramente en el estudio de las polémicas desde una perspectiva retórica, en el amplio sentido del término. De la misma manera, pretendo mostrar cómo el discurso del modernismo reivindica, en las polémicas de 1896 a 1898, la cultura y el lenguaje latinoamericanos, y mexicanos, para incorporarlos en la tradición cultural de Occidente. Les da legitimación dentro de un ámbito político y social marcado por la crítica y por el ímpetu de cambio. Los modernistas, pues, son sujetos conscientes de su condición política y cultural, por lo que discuten con argumentos de orden artístico, no sólo el sistema cultural, sino, de manera implícita y relacionada, el político y social. Toda postura intelectual, sea bajo el *gesto* que sea, implica una condición social, una discusión política y una puesta del discurso en una palestra pública.

LOS ALCANCES DEL MODERNISMO: CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA

Para el teórico Ivan Schulman el modernismo crea su propio ideario a través del discurso –de aquí que considere que el modernismo es un fenómeno *discursivo*–, se apropia otros discursos, de realidades o de prácticas culturales para afirmar su propuesta estética en el ambiente

cultural de Latinoamérica, según dice en *El proyecto inconcluso, la vigencia del modernismo* (2002). En este sentido, para Schulman la *secularización*, el mercantilismo, las políticas liberales y el auge del periodismo fueron soportes históricos, filosóficos y económicos que sirvieron para anclar este movimiento a una realidad latinoamericana. Este autor analiza el modernismo desde su relación con la Modernidad, y el proceso de industrialización de los países latinoamericanos. Esto generó tensiones que crearon el ideario del artista moderno, las cuales se manifiestan en el discurso y en sus textos creativos. Al ser el contexto cultural y político de América una herencia europea, dice Schulman, su devenir histórico se encontraba integrado a la tradición europea, y a la vez, *liberado* del peso de la historia.⁹⁵ De tal suerte que, para este autor, el modernismo no puede ser estudiado sin el contexto histórico, pues de lo contrario sólo se encontraría “lo accesorio”, y el refinamiento de la escritura.⁹⁶ El estudio, desde esta perspectiva, se aleja de toda noción estilística y se inclina por entender el modernismo desde la perspectiva de un “discurso de liberación”; busca sobrepasar las conceptualizaciones esencialistas que surgen de generalizaciones; acentúa, por medio del revisionismo, su diversidad, apertura e inestabilidad en sus textualizaciones literarias en relación con las instituciones sociopolíticas, y acepta la idea de pluralidad de “varios modernismos”, cuyo alcance no es sólo dentro de las élites, sino también en

95 En este trabajo busca los vínculos entre el discurso literario y social del siglo XIX en que se generó el modernismo, tanto en Latinoamérica como en la cultura occidental, así como “liberar” al modernismo hispanoamericano de una “restringida conceptualización” nacionalista, y verlo como “*un proceso de alcance occidental*”, como una crisis universal de las letras y del espíritu, en palabras de Federico de Onís, como producto de “la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en *el arte, la ciencia, la religión, la política* y gradualmente en *los demás aspectos de la vida entera*” (*Antología*: 75).

96 Pese los alcances de la propuesta de Ángel Rama, Schulman establece una crítica a las consideraciones basadas en la transculturación, pues considera que éstas no permiten entender el modernismo como un acto de liberación, puesto que basaban su actitud en una “transculturación simbiótica por el parnasiano, simbolismo e impresionismo europeo” (*El proyecto*: 15).

el ámbito popular. Bajo estos términos, es posible asumir el modernismo como un proceso de construcción cultural y discursiva de una *realidad*. Es decir, los alcances del modernismo no son sólo estéticos, sino también *epistémicos*.

Para Schulman este movimiento es un acto *continuativo* del poscolonialismo –tal como pretende mostrar Rama con la búsqueda de *independencia intelectual*–, de sus ideologías y tendencias, sobre todo en cuanto al carácter subversivo y al “creciente manejo” del lenguaje como forma de poder “desarmador” y crítico de la realidad social e individual.⁹⁷ Se trató de un proceso de “sublevación” que desemboca en las vanguardias. Desde esta lógica la novedad o la renovación se impuso como símbolo social desde la “destrucción” y el planteamiento del “centro”, y no sólo como un afán reivindicatorio de la lengua. Las élites hispanoamericanas buscaban marcar la diferencia en una tentativa de autoafirmación como el centro, que en otras palabras es la propuesta de Rama en cuanto a la iniciativa de “renovación”: buscar la identidad latinoamericana, pero sin romper con la tradición, sino asumiéndola y apropiándosela, lo cual pareciera una actitud más propia del modernismo en cuanto a la aspiración que se tenía por

97 La propuesta de Schulman tiene el objetivo de demostrar que el modernismo no es un momento ajeno, insertado o fracturado en el devenir histórico cultural de América Latina, sino que su “aparición” obedece a una continuidad histórica y cultural, cuyo origen estuvo en la Colonia. Cuando se habla de “acto continuativo” se hace alusión a que este movimiento se encuentra dentro de una lógica histórica que tiene continuidad, y de un orden lógico causal según los hechos históricos. Por otro lado, la noción de poscolonialismo parece ser frecuente en la escuela crítica estadounidense, ya que también Aníbal González, en *The Politics of Spanish American Modernism*, entiende el modernismo a partir de una construcción poscolonial. Propone como base de interpretación discursos impuestos por el grupo dominante, los cuales deben ser asimilados y aceptados por los colonizados (34), sin embargo, para la tradición hispánica el término “poscolonial” resulta conflictivo, sobre todo para el caso de México que no se configuró propiamente como una colonia, sino como un virreinato, por lo que parece más viable para este ensayo pensar estas ideas desde una perspectiva de iniciativas independentistas, como proponen Rama y Gutiérrez Girardot; ahora bien, a sabiendas de que este término es utilizado por esta escuela crítica estadounidense de estudios literarios hispanoamericanos, es posible conceder una equivalencia con las búsquedas liberales independentistas.

legitimarse dentro de una política y una tradición cultural.

Schulman muestra que uno de los fundamentos centrales del discurso modernista, pese a que su aspiración fue más bien epistémica, era notoriamente de carácter ontológico, puesto que los modernistas buscaron explorar los espacios espirituales de su existencia individual como “eje” cognoscitivo y epistémico, rompiendo así con los paradigmas dados por el “uso de la razón” y del *logos*. Observa que, de forma muy similar al movimiento romántico, el modernismo fue una búsqueda angustiada y prolongada de regiones desconocidas de la experiencia, y que fue una pugna “dilatada” por rechazar los moldes *prehechos*, impuestos por religiones y prácticas sociales. Sostiene que el discurso modernista se impuso como contrahegemónico para fundamentar sus recursos estilísticos y su aspiración a crear una *lógica cultural* basada en el arte, en la expresión propia y en la construcción de un ideario moderno (*El proyecto*: 9).

El contradiscurso, dice Schulman, se *tensa* en una larga tradición de búsqueda cultural americana y de “otredad expresiva”. Sin embargo, no logra abrogar el discurso dominante, y su objetivo de borrar la voz del nuevo poder burgués resulta un proyecto fallido, lo que permite ver el modernismo como un proyecto inconcluso, cuya vigencia pervive hasta los discursos subversivos de las vanguardias y la posmodernidad. De esta forma el modernismo abre la discusión sobre la literatura y su quehacer y crea un espacio discursivo que hace factible la renovación, la construcción y la *invención* de nuevos paradigmas estéticos y epistemológicos.

En su libro *Las contradicciones del modernismo* insiste Schulman en que los modernistas eran conscientes de la naturaleza conflictiva y contradictoria de sus propios discursos, pues mantenían una postura ideológica o estética ecléctica, lo cual puede leerse como una actitud “contracultural” y de ruptura (12). Esta *ruptura* no se dio como rechazo de la tradición, sino

como una forma de alejarse de la academia y del anquilosamiento de la lengua. Para la renovación parecía necesario, primero, apartarse de toda pretensión de construir preceptivas o *sistemas literarios*, pues ante todo se buscaba la expresión libre, individual e intelectualmente autónoma.

El lenguaje es el medio de poder que se caracteriza por su fuerza de transformación, de exploración, apropiación y valoración de la cultura occidental, que a la vez tiende a legitimar desde la marginalidad una acción, o bien, a deslegitimar desde el centro una política cultural. Como ya se había mencionado antes, estas tensiones y la conciencia lingüística les permiten a los modernistas instaurar el modernismo como eje cultural, así como crear un lector propio de este movimiento, aspecto que se encuentra ligado, además con la ironía, con la retórica y las estrategias discursiva que penetran en un discurso dominante, por medio de cuestionamientos críticos del discurso hegemónico.

La novedad y la renovación fueron aspectos que impusieron por medio del símbolo social, desde la “destrucción” de la noción de marginalidad. Es decir, modificando por medio del discurso categorías sociales en apariencia inamovibles. El objetivo era fijar la cultura latinoamericana en el centro de la tradición occidental, y no sólo como afán reivindicatorio de la lengua, tal como propuso Rama –desde una iniciativa de renovación que rompe con la tradición–.

Retomando la base ontológica que señala Gutiérrez Girardot, el movimiento modernista se traslada a los espacios espirituales de la existencia individual, con el fin de lograr alcances estéticos cognoscitivos y epistémicos, y de formar los cimientos de la crítica de la Modernidad, y su conceptualización en América Latina. Estas nociones *cognoscitiva* y *epistémica* implican, por lo tanto, una visión del mundo, una valoración sobre las consideraciones artísticas que alcanzan a

configurar una cosmovisión –como el romanticismo, pero no necesariamente una lógica cultural–.⁹⁸ No se trata necesariamente de una respuesta a la angustia por encontrar regiones desconocidas para la existencia –lo que sí fue en el romanticismo europeo–, sino a una crítica a la razón y a la creación de dogmas, sembrada por la educación liberal; una crítica a la configuración de conceptos y de realidades americanas, que fueron fundadas bajo proyectos utópicos más que en realidades concretas.⁹⁹ De tal suerte que al exponer los postulados modernistas también revelan el entramado ideológico y las tensiones que se establecen en la construcción de su ideario, y de sus discursos. Los autores modernistas, al tener plena conciencia lingüística, también tiene nociones retóricas que les permiten, por medio de la formulación de tensiones filosóficas, ontológicas o epistémicas, crear su *ethos* o su talante artístico.

Siguiendo la propuesta de Rama, el modernismo no puede ya ser visto como un movimiento estético “restaurador” del alma, contestatario de la Modernidad, ni como discurso

98 Esta consideración será retomada como punto de partida para analizar el discurso modernista, ya que, en efecto, considerar el discurso estético modernista como cognitivo y epistémico, implica pensarlo como transformador, así como contrahegemónico, y, por lo tanto, implica una conciencia sobre el lenguaje y los alcances del discurso, lo cual tiene importantes implicaciones al plantear la construcción del movimiento. Estas nociones bien pueden estar dadas por la filosofía alemana, como ha puntualizado Gutiérrez Girardot, por medio de los tratados sobre la retórica y los recursos discursivos. El sentido cognitivo y el epistémico, por otro lado, son básicos para entender la ironía como recurso discursivo del proceso legitimador del modernismo, al menos para las polémicas del modernismo mexicano. Se puede adelantar, por lo tanto, que el discurso modernista se caracteriza por su fuerza de transformación, de exploración, apropiación y valoración de la cultura occidental, que a la vez tiende la posibilidad de legitimar desde la marginalidad una acción, o bien, deslegitimar desde el centro una propuesta cultural.

99 Schulman, en el afán de legitimar al modernismo en una tradición vincula las búsquedas espirituales del modernismo con el romanticismo, quizás por las semejanzas que guardan entre sí, y por la noción de cosmovisión basada en la toma de conciencia del lenguaje (*vid.* Rüdiger Safranski, *Romanticismo*), y pese a que hace un pormenorizado e interesante estudio de la participación de José Martí en la prefiguración del modernismo en América Latina, no repara en la importancia de las críticas a las construcciones utópicas de los proyectos de nación.

subversivo de una oligarquía capitalista y burguesa. Por lo tanto, al estudiar el panorama de las polémicas modernistas en México no habría que conformarse con la idea de que el modernismo es una actitud rebelde frente a un proyecto fallido de Modernidad, sino que surge como respuesta a la ausencia de la Modernidad. La elaboración de una identidad cultural va ligada al uso, elaboración y reflexión sobre el lenguaje literario propio, “una expresión poética”; los modernistas buscaron, así, el derecho a elaborar su propia escritura ajena a “toda retórica anquilosada”, es decir, a toda preceptiva encaminada como grupo a un objetivo unánime, lo que implica, necesariamente, una propuesta cultural distinta, en este sentido, renovadora.

POLÉMICA DE *LOS FUEGOS FATUOS*: LITERATURA NACIONAL-NACIONALISTA

En 1896, Porfirio Díaz reorientó las relaciones del gobierno con el periodismo, señala Gustavo Jiménez retomando a Ciro B. Ceballos. Era ya su cuarta reelección, la política de Díaz se inclinaba por reasignar “también las diputaciones de editores y periodistas afines al gobierno” (297). Rafael Reyes Spíndola fundó *El Imparcial* en la ciudad de México, que era favorecido por esta nueva política de Díaz, pues tenía un subsidio de entidades federativas. Señala Jiménez que al parecer Spíndola fundó una suerte de tiranía de las ideas en el periodismo. De esta manera, *El Imparcial*, al igual que otras de sus empresas, dominaron la prensa hasta 1914. Esto obligó a cambiar los criterios de los escritores para poner la literatura bajo fines mercantilistas. Parafraseando a Jiménez, parece que esta modalidad estaba basada en la producción y la cantidad, pero no en la calidad (297).

En junio de este año se desató una intensa polémica sobre la formación de la literatura

propia o nacional, y la pertinencia de la literatura moderna. Esta polémica encabezada por Amado Nervo no retoma la discusión de la necesidad de la *Revista Moderna*, aunque se discuten algunos aspectos sobre la diferencia entre la literatura decadente y la literatura modernista. La razón por la que no se volvió a discutir esta empresa cultural pudo ser la presencia de la *Revista Azul*; revista ante la que se congregaban los escritores modernos de la época, la cual desaparecería ese mismo año.¹⁰⁰

Esta discusión tuvo lugar tras una publicación sobre el carácter de la literatura nacional en la columna de Nervo titulada “Fuegos Fatuos”. Esta columna comenzó a publicarse en 1895, y terminó el 28 de diciembre de 1896, según Francisco González Guerrero, en *El Nacional*. Desde un principio se trató de un proyecto coordinado por tres periodistas, entre ellos Amado Nervo, quien firmaba como *Rip-Rip*, aunque muy probablemente, dice González, todas las firmas correspondían a Nervo (“Introducción”: XVII). En general esta sección se caracterizó por el tono irónico y su carácter misceláneo, pues lo mismo hablaba de cuestiones literarias –siempre de manera sarcástica o irónica– que de las costumbres de los seminaristas, la alimentación del mexicano, el suicidio, las enfermedades crónicas de los poblanos y de los problemas sociales. La preocupación por el ambiente literario de la época fue una constante. Por citar algunos ejemplos, el 17 de diciembre de 1895 apareció un artículo titulado “Clasificaciones” en el que Nervo, en voz de un personaje llamado Juan Diego, y parodiando el método socrático, discute las

100 Al parecer la *Revista Azul* pondría fin a toda una etapa del periodismo en México y abriría el camino a la iniciativa de Díaz: la del periodismo industrial. El 15 de octubre de 1896, *El Partido Liberal* publicó una nota explicando las causas de la desaparición del periódico, y por lo tanto, de la revista: “El gobierno ha juzgado conveniente suprimir los varios periódicos que sostenía, como *El Partido Liberal*, o que ayudaba a vivir, como a otros colegas, para fundar un diario grande, interesante, rompiendo los antiguos moldes de la prensa ministerial. Está para ello en su perfecto derecho, y así debe convenir a los intereses del país” (citado por Von Ziegler, “Las revistas azules”: 217).

clasificaciones de los distintos autores de la época, los cuales para Juan Diego –lector asiduo pero ingenuo– eran sólo autores que imitaban alguna postura extranjera. Y la mayoría de los autores “modernos” para él no eran sino “decadentes” por el simple hecho de proponer una renovación, como mezclar estructuras –alejandrinos en sonetos–, o bien, por explorar la sensualidad. La terquedad de Juan Diego era evidente cuando se le intentaba explicar que se trataba de “arte moderno” (*Fuegos Fatuos*: 85). En otra polémica, el 31 de diciembre de ese mismo año, Nervo lamenta en su artículo “El humorismo en México” la falta de “humor” e “ironía” en la literatura mexicana, así como en la crítica de sus colegas. En este artículo *Rip-Rip* insiste en que toda literatura moderna debe de tener ironía o humor que revitalice el mundo, “el humorismo es la sonrisa de la literatura y acaso, acaso, el más fino no hace reír, hace sonreír únicamente. El filósofo, por ejemplo, enciende una sonrisa leve y nada más porque provoca la reflexión” (*Fuegos Fatuos*: 96).

Pero es a partir de enero de 1896 que Nervo comienza a preocuparse “seriamente” por la literatura nacional y por el futuro de las letras mexicanas que comenzaban a “estancarse en pedagogías”. Señaló en un artículo de febrero titulado “Los literatos desunidos” que el principal problema de la literatura en México era la falta de cosmopolitismo y la necedad de entender toda manifestación literaria como parte de un *sistema*. Así, toda suerte de propuesta poética constituía para los críticos literarios una “forma de sistemas” que debían regir la literatura nacional. Elogia la labor de Altamirano con *El Renacimiento* y alaba el proyecto de Gutiérrez Nájera: *Revista Azul*, pero señala que hace falta que ésta última sea más incluyente, o bien, abrir un órgano difusor que permita el cosmopolitismo para darle un “respiro” a la literatura mexicana (*Fuegos Fatuos*: 110).

El 9 de junio de 1896 *Rip-Rip* publica un artículo titulado “Los compañeros del silencio” en el que hace una crítica a los literatos mexicanos, y pese al lugar común de que en España la literatura también estaba estancada y caduca, Nervo dice “Tenía para mí que en España, la madre España, que abunda, si lo comparamos con México, en buenos literatos; que puede jactarse de tener un Pereda, un Galdós, un Valera, un Campoamor, un Núñez de Arce, y un Echegaray” (194). Agrega que estos autores, sin afán de ser diferentes, han logrado renovar la literatura española; en cambio en México hay una serie de escritores que, en busca de la renovación, se inclinan por “el pesimismo europeo”; no así los autores que realmente pueden ser llamados “modernos”. Señala que el *decadentismo* de algunos poetas, que no habrían entendido a “los modernos”, no se basaba en un entramado filosófico, sino de una “mala digestión” provocada por la comida mexicana, lo que los obligaba a “caer en ridiculeces románticas” (195-196). La polémica en sí comienza aparentemente tras este comentario que cuestiona el quehacer literario en México con relación a España. Estos artículos tenía sólo el fin de burlarse de los cuadros costumbristas por medio de la ironía, mas no establecer una crítica directa o contestataria con el Estado o con otros literatos. A diferencia de otras columnas, la de *Rip-Rip* no pretendía entablar discusiones –como se verá en esta misma polémica–, y si bien no buscaba crear un espacio discursivo para el modernismo, tampoco desaprovechó ninguna oportunidad para reivindicarlo como movimiento y devaluar la opinión de aquéllos que seguían pensando que esta iniciativa era de la *escuela decadentista*. Quizás fue el carácter mismo de estas columnas lo que hizo que la polémica fuera corta.

Tras cierta crítica expuesta en “un diario de esta capital”, que denunció Nervo en su columna del 15 de junio de 1896, titulada “Nuestra literatura”, en la que se acusaba a los

“literatos modernos”, de no producir más que “una literatura tísica: flores de invernadero, y que escogían para obras de más aliento problemas psicológicos tan intrincados que nadie los entendía”, que hacía referencia a su artículo sobre los “literatos modernos”, *Rip-Rip* puso en la palestra pública la discusión sobre si los escritores jóvenes modernistas tenían derecho a escribir bajo la libertad de elegir la “tendencia” que mejor se ajustara a su búsqueda espiritual. Actitud puesta en duda en los textos críticos de literatura de la época. Así, Nervo busca definir el movimiento moderno –mas no decadente– como una expresión propia de la época, de la conciencia y educación modernas.¹⁰¹ Tras la acusación de que la literatura moderna es “inútil”, él, haciendo un recuento del pasado inmediato y del presente de la literatura de su época, señala que en efecto se trata de una literatura estéril si se espera que se retrate y se escriba para una élite anacrónica.¹⁰² Apunta, además, que la iniciativa por cultivar al pueblo, por medio de una literatura nacionalista había fracasado, a la par del proyecto educativo de Gabino Barreda que no pudo garantizar educación a todo el pueblo: “El mismo Prieto que ha inmortalizado a los pelados mexicanos, que, entre paréntesis, no son como él los pinta, no ha sido leído por los *pelados*” (“Fuegos Fatuos. Nuestra literatura”: 1). Por otra parte, defiende la literatura modernista/decadentista al mostrar que lo que se busca es una renovación, no sólo en la combinación de frases, sino también en el pensamiento, para no caer “en lo necio”.

101 Para estos momentos los términos *modernismo/decadentismo* no son confundidos por los “autores modernos”, sino por los oponentes, quienes insisten en considerarlos exponentes del decadentismo, e incluso de acusar, en ocasiones, a la *Revista Azul* de decadentista.

102 El estilo es una forma de configurar el *ethos* de un sujeto o intelectual, por lo tanto, retomando a Octavio Paz, el estilo modernista no una construcción frívola o superficial, sino que guardan en la forma el contenido de toda la propuesta del movimiento. A saber, en el estilo pueden *leerse* las tensiones y confluencias con las otras literaturas, tradiciones, filosofías y, sobre todo, con su situación histórica. Por medio del estilo los modernistas trazan un universo lingüístico que les da identidad a la vez que universalidad, ya que vuelcan sobre él toda la sensibilidad intelectual, escéptica y crítica de la época.

El *Doctor P.P. (Ch)*, seudónimo de José Monroy, responde a Nervo con un texto titulado “A *Rip-Rip*. Nuestra literatura” publicado en *El Nacional* el 19 de junio, en el que más que rebatir los argumentos de Nervo muestra como un exceso “sin sentido” el trabajo sobre el léxico, y reclama a *Rip-Rip* que no se haya detenido a considerar las producciones originales y progresistas de algunos autores contemporáneos y de décadas anteriores que escribían para el pueblo.¹⁰³ A lo que Nervo responde en su texto “Fuegos fatuos. La literatura y el pueblo” en *El Nacional* el 22 de junio, que no es posible escribir para el pueblo, ni es válido ya hacer literatura nacionalista –o de carácter nacional– porque éste no está formado en las letras, menos en un pensamiento moderno, por lo que resulta una empresa inútil escribir para no ser leídos, además de que restringiría a la literatura a una suerte de reglas sociológicas o de manejo pedagógico y retórico que impedirían la sublimación artística: “que los literatos modernos de México no escribían por la gloria, porque no creían en ella; ni por el dinero, porque no lo ganaban con la literatura, justo era que se les dejase escribir por y para el arte, buscar exquisitismos, hacer análisis y esmaltar la frase, aun cuando el pueblo no los entiende” (1). Adelante Nervo muestra los errores de lectura –y por lo tanto, de argumentación– de su contrincante al hacerle notar que él –*Rip-Rip*– no está sugiriendo que la literatura moderna deba apartarse del pueblo y basarse en mero afán de pulimiento, sino que mientras el Estado no cumpla con su labor de educar al pueblo, los literatos no pueden más que seguir su carrera literaria. En cambio, exige que se les deje el camino libre para alcanzar la

103 Aparece una intervención en *El Partido Liberal* el 20 de junio de 1896 de Aurelio Horta, “Literatura para el pueblo” que ni para Monroy ni para Nervo parece tener mayor importancia, pues no la consideran en sus respuestas o comentarios. En este artículo de Horta se señala que la falta de educación del pueblo a la que hace alusión Nervo no es un fracaso del Estado, sino a cierto desinterés de los literatos. Acusa, además, a los modernistas que se congregaban al rededor de la *Revista Azul* de hacer “versos decadentistas que parecen escritos en una casa de orates y que el pueblo, con su buen sentido, rechaza y ridiculiza, porque con *efebos* y *glaucos* y *azulinas* y demás palabrejas bombásticas, no puede expresar sus amores y sus quejas” (1).

belleza por medio de la creación del *arte por el arte*, para lo que debían tener la libertad y el cosmopolitismo. Este último argumento se funda en que sus producciones, al final de cuentas, quedarían en el olvido: “Nosotros no despreciamos al pueblo como cree, pero amor no quita conocimiento, colega. ¿Ha visto usted alguna vez que los cargadores, los carreteros, los albañiles, etcétera, lo que se llama pueblo, comprendan a Acuña? Nosotros no” (“Fuegos Fatuos. La literatura”: 1).

La respuesta de El *Doctor P.P. (Ch)*, “A *Rip-Rip*. Los nuevos poetas” en *El Nacional*, del 26 de junio, no es suficiente en argumentos para rebatir a Nervo, porque sólo se limita a ejemplificar nuevamente cómo el arte “nacionalista” sí puede ser original, con el fin de probar que la actitud artística de los modernistas no es más que “un capricho” producto de una moda que se intenta implantar en México. El autor de este artículo aprovecha para insistir en que la labor de los “poetas modernos” es decadente y falta de todo carácter literario. Agrega que, sin caer en la cuestión decadentista, “de literatura *tísica*”, hay poetas como el “olvidado Pepe Monroy, de quien parece dudar su crítico que allende el mar es conocido con el nombre de Bécquer mexicano” (1)

De tal suerte que la respuesta de *Rip-Rip* se vuelve más contundente en cuanto a las consideraciones del arte libre y alejada del pueblo, esto no como postura intelectual, sino como una necesidad, ya que “el pueblo ni censura ni aplaude: simplemente no entiende”. Esto apuntado en su texto de 27 de junio, publicado en *El Nacional* (“Fuegos Fatuos. Los poetas”: 1). Insiste también en que él está hablando de poetas modernos, los cuales alguna vez se habrían denominado *decadentistas*, no está alabando a los poetas *decadentes*, los cuales jamás comprendieron la iniciativa de los primeros. La discusión se vuelve a centrar en la crítica de la literatura nacionalista y señala que si ya no es posible mantener esta política cultural no es por

capricho de los *jóvenes* que han recibido una educación moderna, sino al fracaso del proyecto de nación que pretendía llevar al país al progreso. Y cierra su argumentación sin mencionar la alusión de Monroy del “Bécquer mexicano”. Nervo intenta dar por terminada la polémica y dejar los puntos claros sobre la labor del literato de instruir a los pueblos como labor moral, por encima de los alcances del Estado:

¿Sabe usted cómo replicaría yo entonces? Pues replicaría, y con sobrada razón a mi ver, que la literatura para obrar, para ejercer su poderosa fuerza, requiere y presupone cierta instrucción; que no es su misión amamantar inteligencias, sino enderezarlas al buen camino, vigorizarlas, enseñarles el secreto de lo bello y de lo bueno. El escritor toma los cerebros nutridos ya, susceptibles ya de criterio, y procura influirles sus ideas.

Ya ve usted, pues, que no es la misión del literato instruir, cantando o escribiendo, a las multitudes, desde el *a, b, c*, sino hacer libros que les lleven por el camino del progreso, libros que no pueden, no digo comprender, ni leer, quien no haya pasado por la escuela.

[...]

Los poetas modernos no son decadentes... ni Larrañaga, ni Urbina, ni Peón del Valle, ni Díaz Mirón, ni Tablada, ni Olaguibel... han sido comprendidos por el pueblo ni para él escriben.

Y con esto, y deseando que su merced se conserve bien por muchos años en unión de su apreciable familia, doy remate a mi articulejo, repitiéndome suyo afectísimo.

(“Fuegos Fatuos. Los poetas”: 2)

El 2 de julio Nervo publica un artículo titulado “Fuegos Fatuos. Las réplicas”, en donde señala que retóricamente las discusiones se habían pensado como crisol de pensamiento, de donde surgían verdades y “acaso tenía razón quienes tal afirmaban” (*Fuegos Fatuos*: 225). Sin embargo, las réplicas públicas habían pasado a ser, en ese momento, una forma de presumir logros y de devaluar otras empresas culturales. El propósito de estas discusiones no era ya afianzar nociones, conceptos o creencias, sino simplemente echar por tierra todo proyecto literario con el que no se estuviera de acuerdo. “Hoy por hoy, pues, la discusión entre periodistas no da luz ni origina mojicones... pero es una gran productora... de *hueso*” (228), con esto Nervo

pretende mostrar cómo es que las polémicas suelen ser utilizadas para escalar en algún puesto de la esfera pública, o, según él supone, en el caso de Monroy, para escalar a la redacción de *El Nacional*.

Tras este artículo José Monroy escribió un artículo breve en *El Nacional*, “Los escritores modernos”, en el que hacía hincapié en señalar a los autores “modernos” como decadentes, sin ningún compromiso con su medio y ajenos a su campo cultural, que los literatos deberían ampararse en las iniciativas culturales del estado para poder lograr sus empresas literarias sin caer en expresiones “*tísicas*”.¹⁰⁴ A lo que *Rip-Rip* responde, con cierta ironía al ver la participación directa de Monroy en “Fuegos fatuos. La última palabra”: Mi querido poeta: Veo, no sin cierto ligero asombro, que opina usted de la misma manera que nuestro común amigo el Doctor P.P. (CH) que probablemente está íntimamente unido con usted” (1). Aclara Nervo que los escritores modernos no son decadentes, además de que ellos como literatos no están obligados a seguir una norma estética dictada por el Estado, aún cuando este, bajo esta condición, ampare a los escritores: “no soy partidario del Estado-Papá, del Estado-Nodriza, y probablemente no dedicaré

104 Resulta interesante notar aquí la estrategia discursiva de Monroy, que muy probablemente pudo ser utilizada de la misma manera por Tablada en la polémica de 1893 con el seudónimo *Jeanbernart*. Es decir, Monroy utiliza el seudónimo de P. P. (CH) para discutir la pertinencia de los poetas de la *Revista Azul* y de su propuesta moderna, los acusa de afrancesados y decadentes quizás con el fin de quitarle la dirección de literatura, y las columnas literarias, a Nervo en *El Nacional*. Bajo este mismo seudónimo habla sobre la modernidad de ciertos autores mexicanos y nacionalistas, como “Pepe Monroy”, quizás con el fin de justificar su embate contra Nervo de manera directa y tras ya haber cimbrado las bases del discurso de Nervo. Sin embargo, *Rip-Rip*, consciente de esta “trampa” no deja que se le derrote en la discusión. En cuanto a la polémica de 1893, el estilo de Tablada es muy similar al de Jeanbernart, los argumentos que esgrime y la ambigüedad general del discurso –al no posicionarse a favor o en contra del decadentismo–, la diferencia que hace entre del decadentismo, lo moderno y lo decadente, así como la defensa implícita de las ideas de Tablada y la invitación a se expliquen los lineamientos del nuevo proyecto cultural, sugieren que posiblemente era una suerte de estrategia para crear una mayor expectativa sobre la *Revista Moderna*.

jamás versos a Ejecutivo alguno para que me proteja”(1). En cambio, reclama que el gobierno sí tiene la obligación de garantizar el desarrollo de la literatura sin censurarla, pues es el que “está obligado a prohijar [...] poetas, sí creo que debe ver las manifestaciones del arte y la literatura con buenos ojos, y dar al libro a la obra artística las franquicias que les conceden todos los gobiernos cultos”, pero que esto no debía implicar coartar la libertad artística y exigir una sola forma de expresión (1). Dice *Rip-Rip* para finalizar su artículo que es importante que los literatos, profesen la escuela que sea, se encuentren libres de ataduras gubernamentales para permitir que la literatura prospere. Intenta dar por terminada la conversación, así como en su artículo anterior, con el fin de no continuar la polémica: “Celebro que en algo estemos de acuerdo, y pongo punto a esta conversación que iba siendo larga y que, por más que pudiese ser agradable a nosotros dos, pudiera ser tediosa para los lectores. Que se conserve usted bien y ¡abur!” (1).

Pese a que Nervo quiso dar por terminada la polémica, apareció otro artículo sin firma, titulado “Los literatos mexicanos y su suerte” en este mismo periódico –*El Nacional*– el 10 de julio, aunque aparece escrito en *El Correo de Jalisco*.¹⁰⁵ En este texto, además de “revelar la identidad de *Rip-Rip*”, se le exige al poeta que explique en qué medida el decadentismo es apto para México. El autor de este artículo alega que en ningún medio los poetas se han hecho ricos con las letras, por lo que no resultaría válido que se exigiera *libertad artística* por no recibir ningún subsidio gubernamental. Para este autor está claro que el decadentismo no es pertinente en México por no poder producir buena literatura, y que si estos autores acusan el ambiente cultural

105 Por el tipo de argumentos deterministas que se exponen sobre la pertinencia de ciertas escuelas en ciertos ambientes, pareciera que se trata de una respuesta hecha por Salado Álvarez. El estilo resulta parecido, así como la base argumentativa, e incluso sus comentarios sobre los poetas modernistas. No obstante, el análisis de estilo para determinar la autoría de distintos autores rebasa las intenciones de esta tesis, por lo que dejo esto como mera conjetura.

de *decadente* –con lo que está de acuerdo– no se debe a que se hayan agotado los métodos, sino a que ha habido una insistencia en la imitación y no en la producción nacionalista:

La buena literatura, lo mismo que las buenas patatas o el buen maíz, no se produce sino en terreno propicio, en sitio que ofrezca facilidad para su cultivo.

Nuestros padres, dedicados a imitar a los revolucionarios franceses, a los constituyentes americanos, a los guerrilleros españoles y a los *carbonarii* italianos, imitaron también la literatura y por eso se dedicaron a beber vinagre, a dejarse crecer el pelo, a cantar a la luna y a hablar del negro capuz en la época en que todo se compraba.

[...]

Por esto tenemos hasta el día: jóvenes que escriben por el placer de escribir, de labrar exquisitismos y de esmaltar frases; pero que no creen en la gloria, ni en el éxito, ni en el favor popular.

(“Los literatos mexicanos” :1)

A este artículo, el 11 de julio, en un artículo titulado “Fuegos fatuos. Los literatos mexicanos y su suerte” Nervo responde con cierto fastidio, pues “había resuelto poner punto a la polémica”, pues para él “las polémicas, en mi concepto, de nada sirven” (233). Aclara que no se trataba de “incorporar” ninguna poética, escuela o movimiento al quehacer cultural mexicano, y no al servicio de políticas educativas nacionalistas, sino que lo que se busca es expresar el sentimiento de una época, lo cual viene a bien por la vía del arte moderno, ya que permite la libertad del artista, actitud propia de la utopía plantada por el proyecto de nación del liberalismo, lo que les permitía mantener una posición distante y crítica con su entorno, y a la vez alcanzar, por medio de la poesía, la más sublime experiencia estética. Rebate la propuesta del articulista de *El Correo de Jalisco*, sobre que en México no se ha hecho más que imitar las poéticas extranjeras sin propiciar el ambiente necesario para crear una literatura propia. Y expone, entonces, cómo es la literatura moderna la *expresión propia*, y no ninguna que esté basada en hálitos nacionalistas.

La polémica concluye con este artículo de Nervo. Sin embargo, el 17 de julio aparece un

artículo titulado “Fuegos fatuos. El decadentismo y el castellano”, que podría ser tomado como parte de la discusión, por el contenido del texto, aunque ya no responde a ningún comentario antes hecho. En este texto Nervo señala, como a manera de aclaración, que no se trata de una imitación, “actitud de novatos” que creen que al ponerse en oposición con la tradición alcanzarán la originalidad. Que la búsqueda del grupo que escribía en la *Revista Azul* no era decadentista, sino modernista –ya no utiliza el término “moderno”–, y que insistir en llamar decadentista a toda producción literaria modernista no era más que “una calumnia necia: el *modernismo* en literatura, hoy, sobre todo, que se ha normalizado, que ya no anda a salto de mata, que ha entrado en el amplísimo cause de todas las escuelas, ha traído infinitas ventajas al idioma”(1). Agrega que los críticos que acusan a los modernistas de decadentes no pueden diferenciar en el estilo, en el fondo y en la intención a un modernista –que entiende bien lo que implica el decadentismo– de los “autores” que escriben sin tener conciencia de lo que implica el uso del lenguaje, y no sólo de las formas. Critica fuertemente a los escritores que sin una conciencia crítica:

Se denominan a sí mismos *rubendariacos*, calumniando a Rubén Darío, que ha respetado la forma, enriqueciéndola, éstos no son modernistas, no son decadentes, y cuando decadentes se confiesan, sienten deseos de decirles lo que el padre del cuento a la penitente que se acusaba de ser hereje.

–No, hija mía; tú no eres hereje: eres tonta.

(“Fuegos fatuos. El decadentismo”: 1)

La ironía utilizada en este artículo no va dirigida en sí a nadie, es sólo una estrategia discursiva para mostrar el ridículo de los que, sin conciencia filosófica de lo que implica el término, se hacen llamar decadentistas. En este artículo también vuelve a señalar el anacronismo y cierta incapacidad literaria de los críticos que consideran “decadente” toda manifestación artística nueva. De esta manera Nervo trata de demostrar la incapacidad de otros literatos –

adeptos o no al modernismo— para entender el movimiento que ya se expresaba en las páginas de la revista de el Duque Job.

A lo largo de diez textos, discusión dada principalmente entre *Rip-Rip* —Amado Nervo— y el *Doctor P.P. (Ch)* —José Monroy— no sólo se precisó sobre el término modernismo, sino también sobre la manera de hacer literatura, y del gusto literario del pueblo en donde va implícita una crítica al Estado. El debate giró principalmente en torno a la preocupación de si la literatura modernista, tildada de decadente, podía pensarse como producto de la sociedad mexicana o si se trata de una “imitación”, con el fin de cuestionar si se trataba de una propuesta estética *nacionalista* o *extranjerizante*. Consideración última que abre la discusión a la conformación del Estado y de la política cultural de la época.

Esta polémica no fue planeada ni utilizada como estrategia discursiva por parte de los modernistas —como probablemente sí lo fue por Monroy—. Pero la importancia de esta discusión es que los autores comienzan a definirse —de manera pública— como integrantes de un movimiento renovador. La intención de Nervo no era entablar ninguna polémica, sin embargo, ésta le sirve para aclarar por qué los modernistas no son decadentistas, y cuál es la diferencia entre un *decadente* y un autor moderno. Si bien esto no contribuye en nada a la formación de espacios de discusión para el modernismo, o bien, para atraer la atención hacia el movimiento, sí servirá en 1899 como base argumentativa para fundar las direcciones estéticas y poéticas de la *Revista Moderna*. La ironía, tal como he intentado estudiarla, en esta discusión es un mecanismo discursivo que se puede identificar fácilmente, y tiene como único fin ridiculizar al oponente, pero no tiene fines argumentativos. Ahora bien, el *gesto* que harán los integrantes de la *Revista Moderna* en 1899 al integrar parte de esta polémica a las páginas de esta publicación parece tener

la finalidad de darle dimensión argumentativa a este tipo de ironía para mostrar el proceso de legitimación del modernismo.

POLÉMICA DE (1897) 1898. LA LITERATURA MODERNISTA

Desde la desaparición de la *Revista Azul* hasta finales de 1897 no parece haberse suscitado ninguna discusión acerca de la importancia de crear un nuevo órgano difusor de las ideas modernas o modernistas. El ejercicio crítico de los “escritores modernos”, en cambio, parecía incrementarse. Los periódicos en los que publicaron una serie de críticas literarias, reseñas y críticas al ambiente cultural fueron *El Nacional* y *El Mundo Ilustrado*. Sólo por mencionar algunos casos, Ciro B. Ceballos hizo una crítica a *El Bachiller* (1896) de Amado Nervo en *El Nacional*. Nervo, Rubén M. Campos, Manuel Larrañaga Portugal y José Ferrel habrían de hacer sendas críticas en *El Nacional* y en *El Mundo Ilustrado* acerca de *Claro-oscuro*, en las que se elogian la prosa de tono modernista.¹⁰⁶ Resulta extraño que Ferrel escriba críticas elogiando a los jóvenes modernistas cuando, según lo recuerda Tablada en *La feria de la vida*, se trataba de un autor “desestimado” para hacer cualquier alusión literaria.

A lo largo de 1897 los modernistas crearon una sección en *El Nacional* llamada “Cuentos

¹⁰⁶ José Ferrel dice “Yo lo abrí [*Claro-oscuro*], y cuando hube concluido el primer capítulo, cerré el libro buscando con desconfianza el nombre del autor, no me había equivocado: Ciro B. Ceballos. Tenía talento ese muchacho, pensé, y proseguí la lectura, ya con calma, interesado en ella, desvanecidos gratamente mis temores de un chasco; tenido y placentero por la cuidadosa forma de escrupuloso escritor castellano, en cada página tenía el encuentro de algún vocablo no vuelto a encontrar por mí desde que, previo tropezón con las obras de la Pardo Bazán, me lo definió el Diccionario de la Academia. Su fraseología es severa, aristócrata; no ha renegado de su abolengo; pero admite y gasta los giros nuevos, ha dejado el calzón corto de los clásicos y viste a la moderna, pero sin exagerar la moda francesa [...]. “Claro oscuro”, *El Nacional* (6 de junio de 1897).

mexicanos”, donde cada día se publicaba un cuento diferente de carácter modernista. En esta columna colaboraron Rubén M. Campos, Amado Nervo, Heriberto Frías, José Juan Tablada, Rafael Delgado, Ciro B. Ceballos y Alberto Leduc. Y participaban activamente con publicaciones poéticas, en prosa y ensayísticas. Sin embargo, como señala Gustavo Jiménez, aún había en el ambiente literario cierta evidencia de que los modernistas no eran aceptados en el panorama cultural, por lo que era imperante la necesidad de crear simbólicamente la “solitaria pagoda” (“La casa azul”: 298). Según relatan Tablada en *La feria de la vida* y Jesús E. Valenzuela en *Mis recuerdos*, la vida intelectuales de este grupo de escritores se basaba sobre todo en la formación de redes o de contactos en el mundo cultural nacional. Tablada, por ejemplo, trabajó en diarios de provincia, desde Sonora hasta Jalisco. De esta manera entraron en contacto con el que sería en determinado momento el crítico más agudo del modernismo y de su propuesta. Salado Álvarez, crítico literario y escritor jalisciense, estableció contacto con los escritores modernistas durante 1897, según relata Tablada en sus memorias. Se trataba de un “conversador amenísimo y de saber profundo, de maneras afables y fácil gracejo [...], cuyo talento y cultura literarios afirmaban incipiente autoridad” (*La feria*: 416).

Tablada explica que el talante crítico de Salado se basaba en “fuertes fueros de la castiza tradición literaria”, lo que devino en desacuerdo con la propuesta iconoclasta de los modernistas. Tablada sostiene en este punto de sus memorias que la polémica de 1898 fue con “Jesús E. Valenzuela en la *Revista Moderna*” (416).¹⁰⁷ Tablada celebra este “antagonismo” literario por el

¹⁰⁷ Si bien estos datos son imprecisos, dan muestra de lo que posteriormente intentaron hacer los modernistas para legitimar su movimiento. Es decir, al publicar nuevamente algunos textos de las polémicas en la *Revista Moderna* no sólo daban actualidad a la discusión y al antagonismo literario, sino que también se intentaba demostrar la imperiosa necesidad de que esta revista circulara para “abrir” los panoramas cultural y literario. Este comentario de Tablada muestra cómo se quiso centrar la discusión en ciertos actantes, en cierto momento y en un determinado medio para dimensionar el alcance de las polémicas.

carácter de la polémica, pues fue gracias a ésta que se “atemperaron los desbordamientos juveniles” y se pudo lograr el “apetecido equilibrio que en ese plano de las actividades humanas, como en cualquier otro, es armonioso” (416). De cierta manera el autor de “Misa negra” reconoce que fue por medio de esta polémica, en particular, que se pudo determinar el quehacer literario de los modernistas. Y, como se verá a continuación, fue esta discusión la que obligó a la organización, planeación y publicación de la *Revista Moderna*.

Esta discusión entre los modernistas y Salado Álvarez, principalmente, no obedeció, según los testimonios de Tablada, a los “odios y envidias intelectuales” –característicos de las polémicas de 1893 y 1896–, sino a una “digresión intelectual y literaria” que ayudó al desarrollo y renovación de la literatura mexicana. Para Tablada lo enriquecedor de esta discusión se encuentra en que –contrario a lo que decía Nervo sobre las réplicas– lograron definir la proyección que le darían a la revista y al movimiento.

Esta discusión comenzó a propósito de *Oro y negro*, libro de Francisco M. de Olaguíbel, el 29 de diciembre de 1897 con un artículo de Salado Álvarez titulado “Los modernistas mexicanos dirigido al autor de esta obra. Oro y negro” en *El Mundo*. Se trató de un libro de poética decadentista e inscrito en el movimiento modernista, según el prólogo que hizo Amado Nervo.¹⁰⁸ En esta discusión Salado, en tono cordial, cuestiona que Olaguíbel se incline por la poética decadentista por ser “extravagante y poco bella”. Agrega que la decadencia sólo corresponde al estado de “un ser o institución que después de haber llegado a su apogeo, en

108 Era un poemario decadentista, lúgubre y de extraña solemnidad. Diversos poemas están dedicados a personajes culturales que se inclinaban por el modernismo, como a Jesús M. Rábago, Carlos Díaz Dufoo, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo, Alberto Leduc, Amado Nervo, José Juan Tablada, entre otros. El libro puede consultarse en edición facsimilar en la biblioteca digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/>

virtud de algún fenómeno histórico o por causas ignoradas, baja de su primitivo nivel” (3). Por lo que no se podía hablar de decadencia en la literatura, pues la literatura no era una respuesta mediata al ámbito social –en caso de que éste estuviera en decadencia–, sino que la literatura es “uno de tantos resultados de la vida social, lejos de ser influyente es influida, la obra que quiera perpetuarse o debe reflejar la manera de ser de los contemporáneos, sus ansias, sus temores, sus enseñanzas, sus dudas, o reflejar la índole de la humanidad entera, con sus sentimientos, sus ensueños y sus ideas” (3). Por lo que advierte Salado, la poética decadentista –imitación de Francia– no podía entenderse el modernismo como una verdadera propuesta cultural. Pues no sólo el pueblo no los leía, sino que las élites no los comprendían. Por consiguiente, la propuesta modernista no reflejaba madurez intelectual e interés literario, sino mero capricho y desconocimiento de los alcances de la literatura. En este punto de la discusión Salado señala varios aspectos sobre algunos comentarios “ingeniosos y paradójicos” que intercambió con Tablada.¹⁰⁹ A saber, los comentarios que cita Salado son:

No hay –me decía– literatura mexicana, ni literatura francesa, ni literatura española, sino literatura universal, literatura eterna. ¿Acaso yo no puedo comprender a Tolstoi o a Strindberg o a Verlaine sólo porque no son de mi raza? Y los comprendo. [...] ¿No pudo asimilarme su espíritu? Desengáñese usted –continuaba–; en literatura como en religión no hay hombre ni mujer gentil ni judío, griego ni romano, sino personas unidas en una fe sola y en un solo amor, el de la belleza eterna y triunfadora.

(“Los modernistas mexicanos”: 3)

109 Al parecer estos comentarios fueron una suerte de intercambio epistolar a juzgar por las citas que hace Salado Álvarez, sin embargo, no he podido encontrar la referencia, pues Salado no hace posteriores menciones a estos “comentarios”, ni Tablada los alude en sus memorias. Tampoco pude localizar estas anotaciones de suma importancia para comprender cómo se estaba “fraguando” el modernismo en la *Revista Moderna* ni en la obra crítica recuperada de Tablada. Por las citas que da Salado puede apreciarse que los modernistas tenían plena conciencia sobre los alcances del lenguaje y de su movimiento. En pocas palabras, la explicación sistemática que da Octavio Paz sobre los modernistas se ve claramente reflejada aquí: la búsqueda de la universalidad para superar el anacronismo, de la renovación poética y espiritual y la fascinación por el movimiento para evitar caer en “la cárcel del lenguaje”.

Salado cuestiona la universalidad y lo eterno de la literatura si se cimentaba bajo una propuesta específica y “de poca belleza”. No sólo incomprendible, sino completamente ajena a la realidad mexicana, pues consideraba el crítico tapatío que como teoría de la decadencia social resultaba un ejercicio “divertido”, pero no para ponerlo en práctica y menos aún para “constituirlo en un sistema” (3). Señala que la iniciativa de desconocer los factores *raza, medio y momento* no eran propios de la “escuela moderna”, sino que ya habían sido presentados por Schlegel cuando se intentaba mostrar lo eterno y universal de la literatura. Eso era válido para Salado, pero no que se intentara lograr lo mismo por medio de una escuela específica que terminaría por aprisionar el arte.

Agrega que por mero afán de “pulimiento” no se puede desconocer el ámbito, y que justificar este refinamiento en temáticas decadentistas no refleja el espíritu nacional, y menos aún el universal, por lo que él considera que se trata de una suerte de provocación:

Que la gente vive aquí agotada, desesperada, tediosa, queriendo marcharse al “paraíso de la locura” [...], que como su amigo de usted el estilista Ceballos asienta, en el estado de pulimiento en que nos hallamos, nos agrada ver correr sangre humana, o que, según pretende el joven Couto, como una muestra de refinamiento y de buen gusto, hay quien sienta placer en matar a su manceba por simple afán colorista, por ver correr la sangre roja sobre la piel blanca, o quien experimente tentaciones de matar a su hijo en razón de no sé qué tiquis miquis filosófico y sentimentales; y todo lo demás que ustedes con la mayor seriedad escriben, de seguro para hacer temblar las pajarillas de los pobres provincianos como yo.

(“Los modernistas mexicanos: 3)

Estas consideraciones de Salado, en efecto, podrían acusar “provincialismo”, sin embargo, se trata de una suerte de burla al mostrar cómo esos excesos que se escriben con *seriedad* no hacen sino caer en el ridículo y no alcanzar la universalidad. Aclara Salado que los intelectuales

mexicanos –ya no el pueblo– no están en un estado de desgano y faltos de vigor, sino que se encuentran seguros de las grandezas nacionales y “ávidos de probar lo que a la vista ofrece el espectáculo social” (3). La mayor inquietud de Salado ante la práctica de esta *nueva escuela*, que no logra mostrar sus postulados –universalidad, eclecticismo, refinamiento, renovación de espíritu, etc.–, y se estanca en una “poética extravagante y poco bella”, es que se constituya en “un sistema” literario que afecte la “literatura patria”. Agrega que la revolución literaria puede ser “benéfica y tiene que traer algunos excelentes resultados” (3), pero que la búsqueda no podía concentrarse en meras provocaciones y acusaciones de decadencia social cuando el país se encontraba en franco progreso, pues esta poética podía afectar el progreso literario. Para este crítico resulta arriesgado que “habiendo estudiado los efectos de las palabras” pretendan imitar artificios y no innovar, por lo que les aconseja:

No siga escuelas, ni sectas, ni matices, ni banderías; pues nunca la verdad está en esos exclusivismos, que si de pronto deslumbran al cabo aparecen como los que fueron en tiempo vertidos de moda en los retratos viejos. Lo que no envejece, lo que no pasa de moda, lo eterno, es la verdad en la expresión y en los efectos, lo ingenuo, lo personal, lo sentido.

(“Los modernistas mexicanos”: 3)

Salado los invita, aunque dirigiéndose sólo a Olaguíbel, a que busquen las formas poéticas que los hagan auténticos, sin pretender fijar escuelas o posturas estéticas que maten la literatura nacional. Como propuesta de renovación, él sugiere apegarse al sentir humano del momento, del que también eran partícipes los mexicanos; y sobre todo, partir de las inquietudes de la época, para poder fundar una literatura nacional con alcances internacionales. Postura que, además, no fijaría un sistema de creación literaria caduco, sino uno “amplio”.¹¹⁰

110 El 30 de diciembre aparece un texto de Boca de Ganso, seudónimo de Manuel M. Panes, titulado “Cohetes corredizos. Estragos literatos”, en *El Universal*. Este texto no parece formar parte de la polémica. Si bien es uno

Amado Nervo, en *El Mundo*, responde a Salado Álvarez en un artículo titulado “Los modernistas mexicanos. Réplica”, publicado el 2 de enero de 1898, pero escrito –a juzgar por la fecha de la carta– el 31 de diciembre de 1897. Nervo revela que Salado tuvo a bien enviarle la carta de “crítica literaria” dirigida al autor de *Oro y negro*, “colección de versos modernistas a la que yo puse prólogo por cierto” (3). Esto evidencia un gesto de Salado por invitar a la polémica, quizás conociendo el carácter de las personas “convocadas” en su carta dirigida a Olaguíbel. Pues citar tan ampliamente a Tablada pareciera un gesto de provocación. El primer punto que replica Nervo es la “adecuación” del decadentismo al ambiente cultural y social de México:

¿Quién le ha dicho a usted, amigo y señor, que la literatura es hija del medio y del él debe proceder como legítimo fruto? Muy al contrario, vive Dios. La literatura podrá elevar la intelectualidad del medio; mas nunca el medio creará la literatura. [...] Si la literatura mexicana debiera responder a nuestro medio intelectual, sería nula y anodina, ya que la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto.

(“Los modernistas mexicanos. Réplica”: 3)

Nervo recupera ya el lugar común esgrimido en otras polémicas sobre la falta de intelectualidad en México, o de una élite letrada capaz de hacer literatura, nacionalista o no, de calidad. El mismo Nervo señala que este argumento “a fuerza de esgrimirse ha perdido el filo” (3). Insiste el poeta en que la necesidad de la renovación no se da por mero “capricho” o por “ínfulas juveniles”, sino que se trata de una verdadera búsqueda por la actualización de la literatura castellana. El escritor modernista aprovecha este artículo para referir una fuerte crítica

de los tantos textos que desde 1892 se han referido de manera negativa al decadentismo, no responde a la carta de Salado Álvarez, ni los modernistas replican o se refieren a este texto posteriormente. Por esta razón lo comento al margen. Se trata de una carta breve en la que se ataca a “algunos jóvenes amantes de la rima agravante”, y señala que el decadentismo no es sino un mal vicio que, pese a que no tuvo éxito en Europa, “llegó a América Latina y clavó su garra en las inteligencias inexploradas de algunos caballeros de difícil arte” (*La construcción*: 213).

al Estado que tras implantar una constitución liberal manifiesta “repugnancia hacia el pueblo” al que quieren ilustrar por medio de una literatura mediocre, realizada por “las clases acomodadas dependientes del Estado”. Agrega, además, que de acuerdo a la crítica de Salado, el progreso, las reformas, el ferrocarril, el telégrafo “y... hasta la república” son ajenos a la tradición del mexicano, por lo que menos aún resulta válido respaldar los principios literarios en el medio, pues condenaría a muerte a la literatura.

Nervo señala que la intención del modernismo no es fijarse en el “pulimiento” ni provocar “sustos” a los lectores, sino superar el anacronismo de la literatura y del estado del país: “¿Y se admira usted amigo mío de que los literatos y los poetas nos adelantemos a nuestro medio cuando lo han hecho los patriotas y sobre todo, cuando es propio y genuino del poeta adelantarse a su época?” (3). Tras identificar que el argumento central de Salado es que el modernismo no es “una escuela adecuada al país”, a lo que Nervo responde: “no seguimos una escuela [...], el poeta moderno busca el símbolo y la relación” (3), y como el *símbolo* y la *relación* representan el dinamismo, el modernismo es continuo movimiento y renovación:

Porque el modernismo, va, seguramente, hacia dos grandes fines: el símbolo y la relación. El símbolo que, utilizándose será el verbo único del porvenir, ejemplo, la música, que cada día extiende su reinado, porque estando en las fronteras de lo inmaterial, es la sola que puede traducir ciertos matices del espíritu moderno; y la relación que ata a los mundos en un imponderable abrazo, ejemplo, el color y el aroma que siendo dos vibraciones tienen el uno del otro algo en sí mismos, de tal suerte, que en el aroma de la violeta hay color lila y en el matiz del lila hay aroma violeta.

(“Los modernistas mexicanos. Réplica”: 3)

La alusión sinestésica que hace Nervo sobre el modernismo y el dinamismo permite ver que su intención no es sólo la búsqueda de la belleza, sino también la renovación espiritual y la transformación de la percepción y concepción –el carácter epistemológico– del mundo por medio

del lenguaje, la apropiación poética y la unión del símbolo y la relación. Esto es lo que los modernistas entendía como universalidad: alcanzar el espíritu humano-moderno por medio de la búsqueda de la belleza. Para finalizar su disertación, Nervo acusa a Salado de no lograr entender el modernismo en la medida que no logra comprender la búsqueda de la belleza y de lo espiritual: “Lo único que usted lee en el modernismo es el trabajo de pulimiento y la riqueza de léxico. Esto es lo accesorio. ¡Busque usted el alma y la encontrará tan luminosa que si es usted artista caerá de rodillas” (3).

El 9 de enero de 1898 aparece una breve respuesta a la crítica de Salado, por José Juan Tablada, titulada “Los modernistas mexicanos y *Monsieur Prudhomme*. I”, en *El Nacional*. En este texto el autor, tras señalar que el modernismo no es decadentismo, en el sentido de escuelas literarias, señala que “todos somos decadentes”, puesto que, atendiendo a la crítica de la adecuación social que hacía Salado, todos los intelectuales de la época eran representantes de la decadencia moral e intelectual. El modernismo lo que pretendía era “revivir” la literatura en español. La búsqueda de la belleza no debía ser iniciativa “exclusivamente de los modernistas, sino de todos los que tienen el amor en el alma y en su genio el supremo don de crear” (3). El 16 de enero aparece la réplica de Salado Álvarez a Nervo –aunque fue escrita el 4 del mismo mes–, en *El Mundo*, en un texto titulado “Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo”. En esta carta pública Salado explica que al referirse al “medio” no se refiere al ambiente intelectual, sino al “*medio ambiente*, al conjunto de costumbres, de tendencias, la educación, los hábitos y las inclinaciones que distinguen e individualizan a un determinado grupo humano de todos los demás en la lucha por la cultura” (4), y agrega que dado que no existe para este autor filosofía, historia o teoría política que no esté basado en la unión de estos factores, no le es posible pensar el arte, y la

literatura, como una expresión ajena a este conjunto:

El artista es un producto, un producto como el vitriolo y el azúcar, y sólo se desarrolla en circunstancias apropiadas, en medios que cuadran a su naturaleza, merced a uniones y eliminaciones en que no interviene la casualidad, sino leyes de antemano previstas y capaces de verificarse por la experiencia.

[...]

Aun genios que parecen únicos en el mundo, como Shakespeare, tienen sus raíces y sus precedentes en la época en que viven.

(“Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo”: 4)

Señala Salado que no cree que sea posible realizar “verdadera” literatura si todo se basa en la imitación, y no en la innovación atendiendo al medio en el que se vive. Ya que no se trata de escuelas buenas o malas, sino de escuelas adaptables de acuerdo a la raza y al medio en el que se desarrollan, por lo que la literatura no debe obedecer a modelos “ajenos”, sino a una búsqueda interna. Sin embargo, el punto medular para el crítico tapatío no es el quehacer literario e individual de los modernistas sino la creación de un “sistema literario”:

¿Cómo usted pretende, pues, emanciparse de tales elementos y fundar todo un sistema literario sobre la sola imitación de modelos que podrían ser y lo son de hecho admirables en donde florecieron; pero que aquí se despegan completamente de nuestra manera de pensar y de sentir?

[...]

Para mí no hay escuelas buenas ni escuelas malas; hay escuelas que se adaptan o no a la raza en que prosperan, al medio en que se desarrollan y al momento en que aparecen. Las primeras, son las legítimas, las artísticas, las duraderas; las otras son las falsas, las ficticias, las de similar.

(“Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo”: 4)

Salado busca deslegitimar el modernismo en virtud de que su intención era formar un *sistema literario* que sólo habría de llevar esterilidad a las letras nacionales, y no una renovación, pues no lograría integrarse en el *ambiente* literario, por lo tanto, esta propuesta caducaría y arrastraría toda una época. Según lo que se puede inferir del contexto, en este momento se

entendía por *sistema literario* una suerte de preceptiva “general”, o conjunto de normas para la creación literaria, o bien, una propuesta de promoción cultural. De tal suerte que la preocupación de Salado podría obedecer a que el modernismo comenzaba a adquirir importancia y relevancia en las letras mexicanas. Y a juzgar por las polémicas marginales a ésta, es posible interpretar que este movimiento había ya captado la atención de las élites culturales. Concluye su intervención Salado al opinar que muchos poetas “se consideran capaces de desentrañar las relaciones ocultas de las cosas y penetrar en su esencia” (4), pero que esto no implica adoptar de Francia “modas literarias mensuales”, pues eso sólo caducaría la literatura.

El mismo día 16 de enero en *El Nacional*, Tablada publica la segunda parte de su réplica titulada “Los modernistas mexicanos y *Monsieur Prohomme. II*”. En esta respuesta el autor de “Misa negra” señala que el error argumentativo del crítico jalisciense –que es lo que ha hecho que la discusión se vuelva improductiva– es considerar “que los modernistas somos *decadentes*” (3). Tablada intenta dar fin a la discusión esgrimiendo que el problema de la crítica de Salado no es la cuestión de la teoría –si es apta o no–, pues ellos se han pronunciado modernistas, y no decadentes, términos que “confunde el autor”: “Desde que se nos ha llamado decadentes se ha cometido el más vulgar de los errores y si ese error es despreciable cuando emana del vulgo, no puede ser sino muy censurable al ser pro hijado por persona que como el señor Salado tiene el deber de pensar por sí mismo” (3).

Exige Tablada que sea la palabra “modernistas” la que se les asigne. Algunos críticos de las polémicas han considerado que este grupo de jóvenes aún no hacían la diferenciación entre *modernismo* y *decadentismo*, y que no es sino a raíz de esta discusión con Salado que logran definir el término que les sería más *cómodo*. Pareciera que, si es que no hacían distinción entre

estos dos conceptos, estos poetas aprovechan esta discusión para definir públicamente cuál era el movimiento que habrían de seguir. O bien, siguiendo la propuesta de Héctor Valdés, y de acuerdo a cómo utilizan el término “decadentista” en otras polémicas, tenían plena conciencia de lo que implicaba la poética decadentista y el movimiento modernista. Me inclino más por esta segunda postura dado que ya Nervo en la polémica de 1896 hacía distinciones entre los *decadentes* y los “modernos”. En este caso, quizás al verse agotada la ironía de la literatura decadente con respecto al medio político, social y cultural, Tablada decide *revelar la estrategia* para sentar las bases de lo que ellos pretendían proyectar como propuesta cultural; cuya intención, en principio, era ajena a la formación de un *sistema literario*. Tablada señala que el modernismo, al no adaptarse a un ambiente social en específico, es un medio adecuado para lograr la inmortalidad del arte, pues refleja el sentir de la humanidad entera, pero que si Salado “ha querido decir que la literatura es un resultado de la vida social como reacción, no sólo estaríamos de acuerdo, sino que me daría la razón en todo lo que después afirmaré” (3): alude entonces Tablada al contexto intelectual y literario de la época para afirmar que es sólo en ese sentido que ellos reaccionan a un medio ambiente, y es por eso que el decadentismo tiene legitimidad.

Tablada solicitó a Jesús E. Valenzuela que interviniera en la polémica con el fin de aclarar cuál era la labor modernista. Esta intervención aparece explicitada en la respuesta de Valenzuela, sin embargo, ni Tablada ni Valenzuela refieren este momento en sus respectivas memorias. Por un lado, Tablada se limita sólo a sugerir que esta polémica se dio en la *Revista Moderna* entre Valenzuela y Salado (*La feria*: 416). Valenzuela, en cambio, transcribe tan sólo la carta en sus memorias, dividida en dos partes, justo antes de relatar cómo se convirtió en el mecenas de los modernistas. La epístola pública de Valenzuela aparece en *El Universal* el 26 de enero, bajo el

título “El modernismo en México”. En esta intervención Valenzuela hace un balance general de la discusión tratando de lograr un equilibrio entre los argumentos de Nervo, los de Tablada y los de Salado Álvarez. Tras poner como punto de desacuerdo la concepción de la literatura como “producto del medio”, Valenzuela explica que el decadentismo, en todo caso, no está fuera del ambiente intelectual mexicano, pues “el medio intelectual nuestro, y de ello llevamos tiempo, es francés. España es nuestra madre intelectual [...] pero francamente que España no ha estado en condiciones de enseñarnos algo nuevo” (3). Señala que Altamirano, en *El Renacimiento*, intentó recuperar la tradición occidental, la cual les llegaba por medio de Francia, así como toda la innovación filosófica, artística y literaria. Tras legitimar la *pertenencia* del decadentismo en México, como parte de la tradición intelectual, cultural y literaria, heredada de Occidente, a través de Francia, Valenzuela agrega que el modernismo no es decadentismo; pues en el modernismo caben otras poéticas que al integrarse a esta manifestación moderna “en un acto estético que le une desde luego a las cosas, su sensibilidad y su inteligencia son puestas en movimiento; en pocas palabras, el romanticismo incubando el nuevo pensamiento lírico” (3). Valenzuela aclara que el modernismo tiene las mismas características que el romanticismo: la integración, la síntesis y la trascendencia espiritual, que no se rige sólo por y en el arte, sino que alcanza la vida y la forma de “proyectar la ciencia en el universo sin fronteras” (4). Se trata de una manifestación “puesta en movimiento” que escapa a la moral y se aloja en la manifestación de “un espíritu fuerte” (3).

El 30 de enero aparece la réplica titulada “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez” de Amado Nervo en *El Mundo*, en la que el autor hace una loa a la valentía de Salado para discutir temas literarios “con altura intelectual”, y agrega que las

discrepancias eran meramente de carácter literario, por lo que esa discusión no se volvería en una “muralla”. Intenta Neruo en este espacio aclarar que la diferencia entre las palabras *decadentismo* y *modernismo* fueron usadas de manera indistinta por las élites intelectuales de la época, pero que el modernismo retoma un conjunto de “las escuelas modernas”. Agrega que el *decadentismo* nunca fue pensado por el grupo como una poética o preceptiva a seguir, ni como una escuela, sino como “un grito”:

Grito de rebelión del Ideal, contra la lluvia monótona y desabrida del lloro romántico, contra la presión uniforme y desesperante de los moldes parnasianos, en los cuales fue el verso moldeado con la arcilla entre las manos del alfarero; contra el antiestético afán de análisis naturalista que se creó en las sedicente belleza de las llagas, e hizo de la novela y del poema un baratillo de objetos y virtualidades.

[...]

Los que ignoraban que las reacciones son necesarias y fatales; los literatos burguesitos y familiares, que cantaban como cantan los pájaros, sin esfuerzo, pero también sin variación; [...] los alfareros de la estrofa –en México Panduros del verso–, que proclamaban la inexpressión de la estatua, caláronse las gafas para ver al recién venido, y temblando por la pobre finalidad de su estética, expectoraron dicitrios e hicieron gestos de escándalo.

(“Los modernistas mexicanos. Réplica a Salado”: 3)

Neruo aclara que el decadentismo, como grito de protesta ante el anquilosamiento de la literatura, vino a demostrarle a las élites letradas no sólo que la literatura en México era moribunda, sino que además reveló la inseguridad de sus combatientes y cierto analfabetismo o desconocimiento de la literatura actual y clásica. Agrega que los modernistas no se manifestaron contra la tradición castiza, pues de ella han adoptado “bellas formas”, sino que negaron el aprisionamiento de la literatura a una sola tradición, ya que su único objetivo es el arte como objetivo literario y filosófico. El modernismo, por lo tanto, era un movimiento indispensable porque implicaba la renovación y el movimiento: “renovarse para que el arte no muera, y buscar

en la belleza no la apolillada verdad aristotélica, sino la sensación y el alma...” (3). El modernismo, aclara Nervo, no pretende buscar escuelas para contradecir “viejos preceptos retóricos, de los viejos prejuicios literarios”, sino buscar el medio espiritual para “llegar al prodigio artístico, porque no haya ala que se levante si se le opone barreras, ni incienso que suba al cielo si tropieza con los vitrales de las naves” (3).

Cuando el modernismo se manifestó como *decadentismo*, dice Nervo, fue para “revolucionar” las letras, pues “los revolucionarios no sólo no son reveladores de un estado social sino que son derroedores de ese estado”, y así, tras la destrucción de ese estado, “construir un rayo de inmensa luz sobre las miserias ambientales” (3). En este sentido, la intención de los modernistas no era formar “sistemas literarios”, puesto que no pretendían que su literatura respondiera al ambiente social y cultural, además de que consideraban de que el modernismo es un conjunto de expresiones. Los modernistas, dice este poeta, no “imitamos todo”, pues la imitación, que es “un procedimiento mecánico”, impediría la libertad que tiene la creación artística: “la idea vuela ampliamente, sin trabajas ni barreras, y es hija nuestra, nacida de legítimo ayuntamiento” (3). Nervo finaliza su intervención citando un fragmento de *Los raros* de Rubén Darío para explicar por qué el *decadentismo* no sólo fue un grito provocador, sino que también respondía a una inquietud de la época y fue la forma de encausar una crisis humana: el *símbolo* y *la relación*, “requisitos de todo arte”, fueron las bases del pensamiento decadentista.

Victoriano Salado Álvarez responde a la réplica de Valenzuela el 1 de febrero de 1898, pero la carta no salió publicada hasta el 25 de febrero en *El Universal*. En este texto Salado refuta únicamente la incorporación de la cultura francesa en la tradición hispánica de América Latina, señala que los contextos culturales de producción artística han sido radicalmente distintas. Y que

ni aún los intelectuales que han tenido maestros franceses han perdido de perspectiva que la aplicación de toda teoría debe obedecer a la historia y la naturaleza mexicana (4). El 10 de febrero Salado escribe en *El Correo de Jalisco* una carta dirigida a Amado Nervo titulada “Los modernistas mexicanos”, en la que explica que el carácter de la polémica ha sido “legal”, pues sólo puede debatir con quien es leal a la literatura, por lo que agradece su última carta en la que aclara el uso de las palabras *modernismo* y *decadentismo*. Celebra entonces que utilicen el término modernismo, puesto que el decadentismo no podría hacer más que caducar la literatura y encerrar la expresión en una forma poco bella, lo que atentaría contra los ideales que perseguían los modernistas. Aclara que desde un comienzo de la discusión, él también venía proclamando que “la obra artística por excelencia es la que encierra un pensamiento hondo y oculto, de verdadera transcendencia e importancia [...] el producto artístico, al hacerse universal, más comprensivo, más humano, se convierte por arte divino en patrimonio de la especie toda” (3). Celebra que el modernismo evite la formación de un sistema literario, el cual además no podría hacerse por no existir un público al cual dirigirse. Finaliza diciendo que si bien búsqueda artística de los modernistas es muy loable, pero que no pueden pensarse en un medio cultural europeo, pues mientras en países modernos encontraría “los aplausos del público”, en México sólo recibirían la incompreensión de los que “se hallan disculpados en su ignorancia” (3).

Nervo, pone fin a su participación en la polémica en el texto “Los modernistas mexicanos. Últimas palabras”, en *El Mundo* el 25 de febrero de 1898. En esta carta dirigida a Salado Álvarez expresa su agradecimiento por entablar la “polémica literaria” sobre el modernismo y le expone sus razones para no continuarla. Se despide Nervo de la polémica tan sólo insistiendo que su iniciativa como poeta es “acercarme al Ideal Eterno” (2). En cambio, Jesús E. Valenzuela publica

el 26 de febrero en *El Universal* una carta que volverá a ser reproducida en este mismo periódico el 4 de marzo de este mismo año. En la primera publicación Valenzuela responde ampliamente a la carta de Salado Álvarez con el fin de insistir la adopción de la cultural occidental por medio de la cultural francesa. Comienza señalando cómo no sólo las “nuevas formas” habían entrado a México por medio de las letras francesas, sino que también la organización política de el país estaba fundada en doctrinas filosóficas provenientes de Francia, como el positivismo implantado por Gabino Barreda en la educación oficial. Esta forma de educación para Valenzuela implicó el rompimiento de la fe y la materialización de toda expresión humana. La insistencia por hacer un Estado laico, una República, habrían de sembrar las bases de la crisis espiritual que afectaba a todos los hombres que habían recibido esa forma de “educación moderna”. Al pretender formar hombres modernos para que fueran guardianes del progreso, la Escuela Nacional Preparatoria había sembrado en “lo profundo del espíritu” la *duda*. Era labor, entonces, de los modernistas, de manera natural, restablecer la relación del hombre con el espíritu. La poesía modernista, por lo tanto, buscaba la sublevación del alma sobre el materialismo, pretendía mostrar las imperfecciones humanas, debía abrir las puertas al misticismo y encontrar la reconciliación con su tradición castiza. Reencontrarse con la tradición hispánica perdida, pues en el momento de la renovación “España estaba sumida en el krausismo” (4). Valenzuela explica de manera extensa y compleja las razones filosóficas, sociales, políticas y culturales que hicieron brotar el modernismo en América Latina. Intentaba mostrar que el modernismo no fue algo que surgió como imitación, sino que fue un producto natural de la cultura francesa en México. Sin referir el término, Valenzuela señala que es el modernismo producto de la secularización del mundo, la cual no le fue ajena, pues acompañó todas las políticas liberales que se intentaron implantar en el

país con el fin de alcanzar la modernidad y el progreso.

Termina la polémica con este comentario de Valenzuela en el que, por medio de la demostración argumentativa, legitima el modernismo como una manifestación natural de la cultura y de la lengua castellana. Muestra su importancia en la renovación artística, filosófica y cultural. Retoma los argumentos de Tablada y de Nervo para asentar de manera sólida las bases del modernismo en un contexto cultural aparentemente irreconciliable con las propuestas del modernismo. Tras esta legitimación del movimiento atendiendo a los “ambientes culturales e intelectuales”, Valenzuela señala que la propuesta modernista se vería reflejada no sólo entre el pequeño cenáculo de “modernos”, sino también en la renovación de la literatura en general. Confiaba este autor en que los alcances del modernismo trascenderían la esfera de lo literario y transformarían la percepción del mundo, para así alcanzar la modernidad intelectual y literaria.

En esta polémica Amado Nervo alude a que el término *decadentismo* nunca fue tomado como la escuela que habría de representar propuesta literaria de este grupo de jóvenes poetas. Sugiere, incluso, que se trató de una estrategia de protesta, de una forma de mostrar el deterioro de la literatura, de la intelectualidad y del estado político de México. Esto podría respaldar la hipótesis de esta investigación de que en la polémica de 1893 se intentó dar legitimidad al modernismo por medio de la ironía como recurso argumentativo. Toda la disertación acerca de los términos *decadentismo* y *modernismo* también da cuenta de la conciencia que estos escritores tenían sobre lo que implicaba cada uno de los conceptos, lo que me permite pensar que, en efecto, en 1893 la adopción del decadentismo fue una estrategia retórica para cimbrar las bases del discurso hegemónico y abrir paso a la implantación del modernismo. Esta última polémica –la de 1898– no sólo determinó nociones sobre qué es la literatura, sino que estableció conceptos de

crítica literaria, devaluó otros –como el caso de los *sistemas literarios*–, fijó formas de acercarse a la “realidad intelectual” desde la literatura, y marcó el compromiso artístico de los modernistas. Finalmente todas estas discusiones instauran en el ámbito cultural de México la propuesta intelectual y estética iniciada por Manuel Gutiérrez Nájera, para quien la apropiación estética podría realizarse de manera “personal”, pero no a partir de un *sistema*, y de esta forma “una literatura deja de ser nacional para asumirse como propia, en función del acrisolamiento de sus tradiciones” (“El arte y el materialismo”: 6)

Pareciera que sólo la polémica de 1893 tuvo como finalidad la publicación de la *Revista Moderna*, proyecto frustrado probablemente por la quiebra de *El País*. En esta polémica hubo una insistencia por *definir* las características del movimiento, de señalar la “nueva escuela” y de instaurarla como necesaria, ya que era una reacción al medio cultural anquilosado. La polémica de 1896, llevada a cabo sobre todo en la columna *Fuegos Fatuos*, no pretendía legitimar el modernismo –a diferencia de la polémica provocada por “Misa negra”–, tan sólo se trató de una discusión en defensa de la literatura “moderna”, en la que se vuelve a insistir en la caducidad del medio cultural y de la literatura oficial, representada por la Academia. La polémica de 1896 comenzó, de igual manera, como una defensa del modernismo. Estas dos últimas polémicas fueron discusiones suscitadas a partir de una crítica literaria a alguna obra modernista, tildada de *decadente*. En ninguna de las dos polémicas Nervo se mostraba dispuesto a continuar con la discusión, o de ninguna manera pretendía llegar a un acuerdo, tan sólo buscaba “defender” la posición literaria de los escritores “modernos”. La importancia de esta polémica es que se definen las bases del modernismo y se aclara que “no son *decadentistas* sino *modernistas*”. En esta polémica los modernistas trataron de legitimar su propuesta cultural nuevamente con el

argumento de que en México había un medio cultural caduco y por eso era necesaria la existencia del modernismo. El “giro” más interesante de esta polémica es la participación de Jesús E. Valenzuela, quien finalmente definió que el modernismo tenía profundas bases literarias, filosóficas, históricas y políticas en la tradición mexicana –que se había incorporado a la francesa– y por lo tanto, a la cultura occidental. Por lo que no se trataba de un movimiento “impostado”, ni producto de la imitación, sino de uno que surgió de manera “natural”. Finalmente esto es lo que permite legitimar e incorporar el modernismo dentro del ámbito literario. El gran logro argumentativo de Valenzuela para defender y legitimar la propuesta modernista no sugiere, sin embargo, la creación de la *Revista Moderna*.

LA REVISTA MODERNA

La visión irónica es la visión nacida en las entrañas mismas de la cultura moderna. Superando la persistente ceguera del discurrir cotidiano que afirma las presuposiciones de lo real y de la verdad como los horizontes plenos del existir.

Víctor Bravo

La aparición de la *Revista Moderna* ha sido vista a menudo como la consolidación del modernismo en México. Sin embargo, como bien señala Pilar Mandujano, no fue la “aparición” sino el proceso editorial de la *Revista*, es decir, fue el proyecto cultural, a lo largo de los números, lo que consolidó el modernismo en México y en Latinoamérica, pues buscó recoger la gama de inclinaciones literarias en el país para poder mostrar la experiencia editorial de otras revistas. Para esta estudiosa los textos fueron cuidadosamente elegidos para que la edición, orgánica o no, obedeciera al plan estético y político de los modernistas mexicanos (“*La Revista Moderna*”: 598).

La intención de las polémicas fue crear un espacio basado en la libertad artística, donde tuvieran cabida todas aquellas manifestaciones modernas, sin importar la poética o escuela. Las discusiones sobre la legitimidad del modernismo no cesaron aún aparecida la *Revista*, sin embargo, ésta ayudó a que el movimiento ocupara un lugar central en las discusiones, en las críticas literarias y en las consideraciones culturales.

La polémica de 1898 en realidad no tenía como finalidad la publicación de la *Revista Moderna*. Esta discusión permitió la firme incorporación del modernismo en el ámbito cultural letrado, y logró legitimarlo como natural y necesario, lo que posibilitó –probablemente– la aparición y la circulación de la revista. Es probable que la demostración argumentativa de la importancia del modernismo que hizo Valenzuela lo llevara más tarde a iniciar una empresa cultural de carácter completamente privado junto con Jesús E. Luján –“un verdadero mecenas de la literatura”, señala Tablada en *La feria de la vida*–. Este proyecto modernista, como lo relata Gustavo Jiménez, fue una publicación sin subsidios gubernamentales, por lo que Valenzuela y Luján fueron los que se encargaron de la realización de todo el proyecto modernista “de la impresión de la revista, de los libros que acompañaban ediciones especiales, la nómina de los redactores, etc.” (“La casa azul”: 299).

Al respecto de la aparición de la *Revista Moderna* ninguno de los autores, salvo Tablada, hacen referencia a la polémica como “antesala” de este proyecto cultural. Valenzuela tan sólo refiere su participación económica, pues señala que fue Bernardo Couto Castillo el que, tras querer publicar una revista de teatro, publicó el primer número pero no pagó el total de la impresión, así Valenzuela pagó lo que restaba de la impresión y la revista pasó a su cuenta. Agrega también una parte interesante sobre cómo le fue sugerida la propuesta de fundar la esta

empresa cultural:

Fue a verme a Tlalpan, donde yo vivía, un amigo mío que ya no lo es, diciendo que Couto deseaba fundar un periódico de teatro, si yo le ayudaba. Le contesté que no, pero si Couto quería hacer un periódico literario, yo le ayudaría. Pocos días después estuvo a decirme que estaba Couto de acuerdo. Posteriormente llegó el licenciado Dávalos a verme y me sugirió que se llamara *Revista Moderna*. Dávalos recordaba *La Lucha*, periódico que publicaba un señor De la Vega, joven muy simpático, y que habían escrito, sino mal recuerdo, Tablada y Jesús Urueta, hablándose allí de la fundación de la *Revista Moderna*.

(*Mis recuerdos*: 121)

Es probable que esta “petición” de fundar un órgano difusor de carácter literario fuera anterior a la aparición de su participación en la polémica de 1898, pues la carta que responde a Tablada con el fin de hacer el balance de la discusión está fechada el 12 de enero de 1898 en San Pedro de los Pinos. A saber, por lo que Valenzuela mismo relata en sus memorias, antes de vivir en Coyoacán, y después en San Pedro de los Pinos, vivió en Tlalpan. Por lo que la incitación de parte de Tablada para que formara parte de la polémica pudo ser un gesto que aprovecharon, al ver la defensa que hizo del modernismo, para sugerirle que este proyecto que tenía entre manos se llamara como el proyecto que habían planeado en 1893 Tablada, Dávalos y Urueta: *Revista Moderna*. Según este recuerdo de Valenzuela, los cofrades modernistas intentaron llevar a cabo su proyecto en una polémica que no ha sido encontrada llevaba a cabo en el periódico *La Lucha*. También podría tratarse de una impresión en cuanto al nombre del periódico y se refería a la polémica de *El País*.

El 11 de junio José Juan Tablada publica en la sección de *El Nacional*, “Notas de la semana”, un artículo anunciando la próxima aparición de la *Revista Moderna*, en el que alegremente declara que “el estadio desierto y desolado se animará lleno de triunfantes fanfarrias” (1). Agrega que los integrantes de la revista serán Jesús E. Valenzuela, Julio Ruelas,

Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto, Rafael Delgado, Alberto Leduc, Francisco M. Olaguíbel y Rubén M. Campos. Sorprende que Amado Nervo no se hubiera incorporado a la nómina de los cofrades de la *Revista moderna* sino hasta 1902.¹¹¹ En este breve artículo se hace una alabanza a la generosidad y genio de Valenzuela, y se recuerda la obra *Oro y negro* de Olaguíbel como una de las expresiones modernistas. Se mencionan también otras obras, como *Claro-oscuro* de Ceballos y los *Pierrot* de Couto.

El primer número de la *Revista Moderna. Arte y ciencia* apareció el 1 de julio de 1898, se trató, dice Valenzuela, de un número en el que se reproducía “la mitología urbana formada por una cofradía de iniciados” (*Mis recuerdos*: 31). En este número se reproduce la segunda parte del poema de Tablada titulado “Hostias negras”, cuyo título hace alusión a “Misa negra” y a la intervención de Urueta en la polémica de 1893: “Hostia”. También aparece “*Exempli gratia. O fábula de los siete trovadores y de la 'Revista Moderna'*”, una suerte de relato poético en el que se relaciona a los integrantes de la revista con la labor casi mística, salvífica y profética de los trovadores medievales. Señala Jiménez Aguirre que se trató de un texto programático, en el que se deduce que los trovadores fueron los cofundadores: Dávalos, Urueta, Campos, Ceballos, Couto y Tablada (299). Este texto termina con una apelación al público de la revista: “¡Oh público de la 'Revista Moderna'! Obra á tu guisa, y si sólo tu indiferencia hemos de merecer, seguiremos con gusto la suerte de aquellos nuestros precursores, los siete trovadores medievales” (*Revista*

111 Nervo, bajo el seudónimo *Rip-Rip*, publicó en *El Mundo*, el 3 de agosto de 1898 un artículo titulado “Odios artísticos” en el que alude a la *Revista Moderna* sin referirse a ella explícitamente. Señala que a propósito de “sucesos recientes” se ha percatado de que los odios artísticos en México son “necios”, pues en un artículo sin firma se critica injustamente la labor de Julio Ruelas. Agrega que, sin embargo, al grupo al que pertenece este pintor no es sino otro cúmulo de “pelados que impiden a un compañero subir a la cucaña y posesionarse de las baratijas que ésta guarda, tirándole con encono de los pies, con el fin de que no siendo cada uno de los que tiran los probables poseedores de las baratijas, tampoco él lo sea” (2).

Moderna: 3).

Gustavo Jiménez propone que “Hostias negras” de Tablada y la traducción hecha por Dávalos de Gautier, “El arte”, son una suerte de justificación *programática*, pues “éstos marcaron el lugar preponderante de la poesía en la *RM* y dieron cauce a los poco más de cien autores de doce literaturas occidentales que convivieron con los de lengua española” (“La casa azul”: 300). Esta revista sumó 275 autores y 110 números. Esta suerte de “programa” me parece que está invitando, por un lado, a todo aquel escritor que pueda manifestar el arte moderno, y por otro lado, el poema de Gautier hace alusión a la creación libre de formas anquilosadas, a la expresión del espíritu y a la búsqueda de nuevas formas. Por lo que podría pensarse que, al igual que la *Revista Azul*, la *Revista Moderna* no pretendía, en un principio, establecer lineamientos programáticos para la creación literaria.

Pareciera, no obstante, que en cierto momento de la revista los modernistas buscaron crear un programa, o bien, definir los rumbos, dentro de la *Revista Moderna* de las direcciones del modernismo. Para este fin algunos de los artículos de la polémica funcionaron para crear un espacio simbólico de enunciación ceñido, si bien no a un programa, sí a una suerte de canon. En el número 9 del primer año aparece publicado junto con una teoría del arte nuevo en las letras italianas de José Ingenieros –enviada desde Buenos Aires–, y unas estrofas sobre la creación artística de Rubén Darío, el artículo de Valenzuela que pondría fin a la polémica, “Los modernistas mexicanos”. Esta respuesta a Tablada fue reproducida en la revista con ligeros cambios, sobre todo en cuanto a la utilización de los términos. Valenzuela deja de hablar de los alcances del romanticismo para centrarse en la importancia de la producción literaria del modernismo. En el número 10 aparece la respuesta de Valenzuela a Salado, titulada “Los

modernistas mexicanos”, en donde especificó la importancia del modernismo en el ambiente cultural mexicano y su natural desarrollo en éste. En este mismo número aparecen una serie de artículos que elogian la labor de la *Revista Moderna* y señalan su importancia para las letras latinoamericanas, escritos por *El Mercurio de América* –de Argentina–.

En el número 2 del segundo año, en un número dedicado al Duque Job, aparece el artículo “Hostia” de Jesús Urueta en respuesta a Tablada en 1893. A diferencia de los textos de Valenzuela fechados en 1898, este artículo no reproduce la fecha, y se hacen pequeñas modificaciones en las disertaciones de Urueta. A saber, en este artículo no se habla propiamente del decadentismo, sino de la importancia y los alcances del modernismo como base de la *Revista Moderna*. En el número 6 aparecerá el artículo “Nuestra literatura” de Amado Nervo, en junio de 1899. La reproducción es casi exacta, con la diferencia de que no se menciona que este artículo pertenecía a la serie *Fuegos Fatuos*, ni tampoco aparecen las fechas de la publicación inicial.

Para Roger Chartier los cambios en la materialidad o en el soporte de un discurso representan una transformación significativa en el acto de enunciación y de significación, pues no sólo el momento histórico afecta la interpretación de un texto, sino también la forma en la que se ofrece un texto “participa en la construcción de significación”, el soporte o “la materialidad” determinan la forma de lectura (*Pluma de ganso*: 23). Para este autor los procesos de lectura e interpretación deben de ser estudiados por medio de la materialidad de los textos, pues la disposición de un discurso puede establecer relaciones dialógicas con otros contenidos, y modificar, por lo tanto, la lectura final, pues traza las condiciones de su inteligibilidad (21).

El mismo texto, fijado en la escritura, no es el “mismo” si cambia los dispositivos de su inscripción o de su comunicación. De ahí la importancia que, en el campo de los estudios literarios, han recobrado las disciplinas cuyo objeto es justamente la descripción rigurosa de las formas materiales que tienen

los textos, manuscritos o impresos.

(*Pluma de ganso*: 22)

Un trabajo destinado al estudio retórico de ciertos textos con el fin de dilucidar un proceso de formación discursiva debe, en primer lugar, atender a las diferentes modalidades de su aparición para comprender la forma cómo se construye un discurso. Los textos son objetos sujetos a la transformación de sentido por los dispositivos o reglas que los limitan en su producción material (*Pluma de ganso*: 24). En este sentido, la *definición* de un texto no está dada tanto por lo que está la “literalidad” como por su espacio de enunciación. La construcción de un vehículo de significación implica una serie de estrategias discursivas para lograr un fin –en el caso de las polémicas, la legitimación– y construir un tipo de público.

Puede interpretarse, entonces, que estos textos fueron retomados para darle una nueva significación al modernismo, y proyectar una mayor trascendencia a la polémica y a la *Revista Moderna* para así, de alguna manera, manifestar que se trataba de un proyecto que tuvo que librar una larga lucha contra el discurso hegemónico cultural. Tablada, de hecho, en sus memorias, confunde deliberadamente las fechas, los periódicos, el carácter de las polémicas y el contenido de las respuestas. Al respecto del talante de Tablada, dice Guillermo Sheridan en la introducción a *Obras IV: Diario* que la diferencia que guarda el diario con las memorias es que en el primero operó la libertad y la sinceridad, y “nada tenía que ver con la tiranía de la posteridad a que aspiraba [...] son unas memorias en las que Tablada parece más preocupado con la imagen que esas memorias le devuelven de sí mismo que con los riesgos de la evocación” (“Introducción”: 12). Las memorias fueron hechas para marcar el genio y la importancia de su autor en el ámbito de las letras mexicanas. En *La feria de la vida* este autor poeta modernista señala que el origen de

la *Revista Moderna* fue la polémica ocurrida en 1898 tras la aparición de su poema “Misa negra”, en la que los intelectuales de la época atacaron el arte nuevo y revelaron la necesidad de crear la revista. Esta discusión, dice Tablada, fue propiciada ante todo por la esposa de Díaz, quien pretendía censurar no sólo su obra, sino también al periódico en donde lo publicó. Pareciera que la intención de Tablada, al modificar los hechos históricos de la polémica, era darle trascendencia tanto a su participación en la legitimación del modernismo, y señalar las polémicas como una consecuencia del medio retrógrada y anquilosado, lo que devino, según él relató, en la publicación de “su proyecto”: la *Revista Moderna*:

Allá por 1898 escribí un poema que figura en la primera y ya rarísima edición de *El florilegio*, titulado “Misa negra” y que si ante el menos escrupuloso criterio hoy reinante, puede parecer inocente, provocó entonces verdadero escándalo...

Ese poema, aunque usando imágenes nunca aplicadas antes a la poesía erótica, avivaba la eterna emoción, no era en rigor sino un madrigal que como se verá, influyó en mi propia vida y en la literatura patria más de lo que yo hubiera pensado.

[...]

En una de las páginas literarias semanales del mencionado diario, apareció el poema “Misa negra” y no bien circuló, cuando comenzaron a llegar las protestas airadas rebosando indignación y escándalo.

Rábago, atento, como era natural, a la circulación del periódico, intentó en vano persuadirme de que debíamos escribir para México y no para Montmartre y e que aquella mi fórmula del arte a ultranza, amenazaba dejarnos sin suscriptores ni anunciantes.

¡Pero fue en vano!... Solemnemente ofrecí renunciar a la dirección literaria, antes que sacrificar mis convicciones artísticas, y convencido íntimamente de las razones administrativas, arremetí contra el público en una carta publicada, y dirigida a Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Leduc, Olaguíbel y José Peón del Valle, que aunque romántico como poeta, era generoso y entusiasta en cuanto a libertades literarias.

En dicha carta condenaba yo esa hipocresía grotesca de un público que toleraba garitas y prostíbulos en el corazón de la ciudad donde vivía y se escandalizaba ante la lírica vehemencia de un poema erótico; lamentaba que la literatura tuviera que refugiarse como furtiva, en una página de los diarios y estuviera sujeta a censura de suscriptores y anunciantes y proponía además, que para remediar tal situación, reivindicar los fueros del arte y defender nuestra dignidad de escritores, fundásemos una publicación exclusivamente literaria y artística, animada por la filosofía y el sentimiento más avanzado, intransigente con cuanto interés no fuera el estético y que proclamando su espíritu innovador, debería llamarse *Revista Moderna*.

Los entusiasmos juveniles respondieron a la vibrante excitativa que, al mismo tiempo, propagó ecos de alarma en las columnas de prensa conservadora o rutinaria y entre las cartas que respondieron a la mía, fue quizás la más interesante y comentada, la que bajo el título de “Hostia” publicó Jesús Urueta en *El Siglo XIX* [...].

En esa memorable epístola, el tribuno ilustre [...] secundaba mi proyecto, aunque atenuando con justa ponderación mi radical apología de la escuela decadentista.
(*La feria*: 419-421)

Tanto este gesto de Tablada, como aquellos que tuvieron los modernistas al incorporar textos de la polémica a las publicaciones de la *Revista Moderna*, forma parte del proceso de legitimación del modernismo. Al cambiar, o anular, las fechas de su publicación, e incorporarlas en otro medio de enunciación, el sentido interpretativo cambia. Tablada intenta cambiar el sentido histórico del modernismo y mostrarlo como un proceso lógico-consecutivo, acaso con el fin de mostrar su naturalidad y legitimidad dentro del medio. Urueta no publicó su respuesta “Hostia” en *El Siglo XIX*, sino en *El País*. La intención de cambiar el medio difusor de la polémica podría tratarse de darle más importancia de la que tuvo. Pues la polémica de 1893 se llevó a cabo casi toda en el periódico de Rábago. Sheridan apunta que Tablada siempre se caracterizó por tener cierto desdén por la ocurrencia, pues según se demuestra en su diario, admiraba la planeación y construcción de *seminario de ideas*, pues de esta manera podía estar alerta a los acontecimientos que surgieran en sus proyectos. Esta observación de Sheridan apoya mi hipótesis de que la polémica de 1893 fue planeada con el fin de “preparar el terreno” cultural para la aparición de la *Revista Moderna*, de tal suerte que la ironía fue un mecanismo discursivo. Cuando finalmente había logrado participar en la fundación de la *Revista Moderna*, proyecto de Valenzuela y Couto, en 1898, decide utilizar la ironía como un “mecanismo del discurso *inventivo*”, es decir, por medio de la apropiación de ciertos textos de las polémicas logra trazar “una sola”, con el fin de darse importancia en la historia de las letras en lengua española.

La recuperación de los textos de la polémica, me parece, se hizo con el fin de mostrar el proceso de construcción del discurso modernista. Conscientes estos escritores de los alcances del lenguaje y de la transformación epistémica –e histórica–, buscaron mostrar la revista como producto de un largo proceso de lucha contra el discurso hegemónico. En este sentido, los textos de las polémicas publicados en la revista toman una dimensión irónica que antes no tenía. Es decir, en un principio los textos de Amado Nervo, como los de Valenzuela, no tenían la intención de cimbrar las bases argumentativas de su oponente por medio de la ironía, sino simplemente defender y demostrar la importancia y la necesidad del modernismo. Pero, al publicar estos textos en la revista, en medio de otras publicaciones sobre crítica literaria y sobre la importancia del modernismo en América Latina –en las que se critica el medio intelectual anquilosado–, los argumentos de estos textos “demuestran” la lucha contra este ambiente cultural, y lo ironizan por medio de la disposición material de la revista. Al ser textos de las polémicas en los que se discute la validez del *decadentismo* frente al *modernismo*, la estrategia argumentativa se vuelve irónica al referir estos contextos, como en la polémica de 1893.

En este sentido, la ironía argumentativa tiene una función importante en el proceso de legitimación del modernismo, el cual se reforzó, ante todo, con la aparición de la *Revista Moderna*, y la recuperación de algunos de los textos de las polémicas de 1896 y 1898. A la vez, estos textos también dan una suerte de justificación al “programa” del “arte libre” y “nuevo”, y justifican la necesidad de que la literatura se libere de las ataduras retóricas clásicas para buscar la experimentación basada en el *símbolo* y la *relación*. Este es el momento en que la *Revista Moderna* se vuelve en el vocero mexicano de la literatura modernista, y, además, la que rigió “la situación literaria del país” (Valdés, “Estudio”: XXX). Esta revista se convirtió en el paradigma

cultural y literario de la época, superando “con gran vuelo los límites de la época” e integrando a todo el continente bajo esta nueva forma de creación artística. El modernismo, entonces, a través de la *Revista Moderna*, se legitimó como el discurso hegemónico literario no sólo en México sino en América Latina.

CONCLUSIONES

Y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinitas.

Rubén Darío

El estudio de las polémicas revela no sólo las afinidades y tensiones intelectuales en el ambiente cultural de la última década del siglo XIX, sino que también revela cómo el modernismo permitió un flujo e intercambio de poéticas y estéticas que construyen, sin afán preceptivo, un espacio de pertenencia intelectual basado en la lengua. Estas polémicas fundaron las bases políticas, sociales y culturales que hacen posible la legitimación e implantación del modernismo como propuesta cultural, mas no como sistema o escuela. Dada su heterogeneidad dentro del mismo universo lingüístico, esta propuesta fundó las bases del pensamiento moderno en México. A saber, el modernismo por medio de la actitud permanente de criticar, cuestionar y reflexionar sobre la literatura y la función del artista, dio un nuevo soporte epistemológico. Es decir, en la medida que le fue posible a este movimiento cimbrar las bases y devaluar los fundamentos del discurso hegemónico cultural, no sólo implantaron el modernismo, sino que instauraron un nuevo orden del discurso que cambiaría el paradigma del arte, de la literatura y del pensamiento en la cultura hispánica.

La creación del espacio simbólico por medio de las polémicas devino no sólo en la publicación de la *Revista Moderna*, sino también en la apropiación del discurso cultural para regir, legitimar e instaurar nuevas propuestas del quehacer artístico. Este nuevo paradigma no se limitó a las obras artísticas, de hecho abrió el espacio de enunciación para la crítica literaria, la sistematización de una teoría crítica y la formulación de las vanguardias. El cambio *epistémico* se puede apreciar, ante todo, al comparar, gracias a estas discusiones, cómo entendían las élites literarias de la época el quehacer del artista, el espacio de enunciación de los textos literarios y la proyección literaria, y la propuesta renovadora de los modernistas que no se limitó, en ningún momento, a la modificación de la forma y la invención sobre la rima. La iniciativa modernista estuvo encaminada a cambiar, desde el fondo, la

concepción misma del arte, del quehacer artístico, de la enunciación literaria, y, ante todo, de la vinculación espiritual del hombre con el universo.

La importancia del estudio de las polémicas en relación con este cambio paradigmático y epistemológico que ampliaría la proyección de las letras mexicanas –e hispánicas– no es en sí la *legitimación* misma del modernismo, sino la demostración de que fue por medio del discurso que se llevó a cabo este proceso de cambio cultural. En este sentido, el modernismo no fue una *lucha* meramente literaria, como se ha visto, sino que respondía a una serie de inquietudes propiciadas por la época. En este sentido, no resulta del todo viable estudiar las polémica como el proceso de *construcción* del modernismo, sino como el de legitimación e instauración de una propuesta cultural.

Como se ha demostrado en esta investigación, la *Revista Moderna* no fue el producto de estas polémicas, sino un enclave más del proceso de legitimación. En este sentido, la revista no consolidó la búsqueda modernista de legitimidad, aunque sí conjugó su expresión y permitió dar alcance y proyección a este movimiento. La polémica de 1893, así como el testimonio mismo de Tablada y el recuento histórico que se da de las polémicas en la *Revista Moderna*, crean la *ilusión* de que el modernismo fue planeado, tramado y producido por “Misa negra”, lo que desató la polémica y orilló a los modernistas a reclamar este espacio discursivo que sería la revista. Esto ha llevado a pensar que la *Revista Moderna* fue producto de estas discusiones, y que surge como una reacción al malestar de la época, y como una necesidad de renovación. Como se ha visto, fue la polémica de 1893 la única que estuvo realmente encaminada, y que destinó esfuerzos discursivos, a la preparación del ambiente cultural para la aparición de la *Revista Moderna*. Fue esta polémica la que fue trazada meticulosamente para cimbrar las bases del discurso hegemónico e implantar una nueva propuesta cultural, acaso con miras a fundar una política cultural. Los gestos que tuvieron los modernistas–decadentistas en este momento no fueron sólo de provocación y crítica hacia el ambiente cultural mexicano, sino también una suerte de guiño para que fueran incorporados al trabajo cultural oficial que llevaban a cabo en ese momento Rosendo Pineda, como representante de la política cultural del Porfiriato. En esta polémica se

refleja ya una plena conciencia por parte de los actantes culturales sobre los alcances del lenguaje y su función transformadora por medio de las polémicas literarias.

La polémica de 1896, encabezada por Amado Nervo en sus *Fuegos Fatuos* no tenía la intención de fundar ninguna empresa cultural, ni de legitimar el movimiento. Tan sólo buscaba defenderlo de “los agravios” que otros críticos, sin conocerlo, esgrimían en su contra. De igual forma, la polémica de 1898 no tenía la intención de crear un espacio simbólico de enunciación –ni aún de discusión– para legitimar el modernismo, tan sólo se esgrimieron argumentos en defensa de la labor literaria del modernismo. Acaso sería la intervención de Jesús E. Valenzuela, a petición de Tablada, la que daría “la vuelta de tuerca” para volver a exigir la creación de este espacio de enunciación, y legitimar, de una vez, el quehacer artístico y literario del modernismo, la actitud, la vinculación con el ambiente cultural mexicano, su importancia como propuesta renovadora, y, ante todo, legitimar su *enlace* entre la cultura mexicana y la de Occidente. Valenzuela esgrime que es sólo por medio del modernismo que se han alcanzado todos los ideales del siglo XIX: la independencia intelectual, la libertad artística, la exaltación espiritual como respuesta a la secularización, el retorno al misticismo y el reencuentro con la tradición latinoamericana, castiza y universal. Sin embargo, ninguno de estos esfuerzos estuvieron encaminados a reclamar un espacio para la publicación de la *Revista Moderna*.

Acaso fue en el marco del desarrollo de esta última polémica que Tablada y Dávalos propusieron que el periódico literario que pensaban publicar Valenzuela y Bernardo Couto recuperara la iniciativa de 1893. Y con el fin de darle trascendencia y mayor importancia dentro del ámbito literario, decidieron presentar la revista como producto de las polémicas, de las confrontaciones sociales, culturales y gubernamentales. Incluso el gesto de Tablada por modificar la fecha de la primera polémica y trasladarla hasta 1898 es muestra de que se buscó presentar la revista como consolidación de una disputa provocada por la decadencia del ambiente cultural de la época. En este sentido, la utilización de la ironía no sólo se encuentra de manera estable en la primera polémica, al usar el término *decadentismo* para referirse más a una reacción contra un Estado en decadencia que a sus obras

poéticas, sino también en las otras dos polémicas, pero no en su momento de enunciación, sino en el de apropiación. Es decir, la ironía *inventiva* –en el sentido de la *inventio*– se utiliza aquí como un mecanismo de apropiación de otros momento de enunciación para darles un carácter que originalmente no tuvieron. Si bien el sarcasmo es el mecanismo más utilizado por Nervo en 1896, y la paradoja por los combatientes en 1898, estos dos recursos alcanzan una dimensión irónica al ser los textos incorporados a la *Revista Moderna*. Esto tenía el fin de insistir en el deterioro del estado literario y de hacer hincapié en la necesidad de que existiera y circulara un órgano difusor como esta revista. Al incorporar estas polémicas, entonces, la *ironía inventiva* tiene un carácter argumentativo contra la hegemonía del discurso –además de que da transcendencia e importancia a la revista– con el fin de instaurar más que un programa, una propuesta cultural basada en el modernismo.

La conciencia sobre la transformación epistémica por medio del lenguaje es evidente en los gestos de incluir textos de las polémicas en la *Revista Moderna*, pues no sólo cambian la realidad histórica de su momento de enunciación, sino también la realidad misma del proceso de legitimación del modernismo. Se crea otra suerte de “realidad discursiva” en la que se fundamenta este movimiento para instaurarse, finalmente, como una propuesta cultural de alcances hegemónicos. Tal es su alcance que en 1907 Manuel Caballero declara la guerra contra el modernismo, y otros grupos de artistas reclaman la creación de una forma de expresión –y de comprensión del mundo– distinta a la que habría de instaurar el modernismo. Es cierto que la *Revista Moderna* y las polémicas no fueron el único medio de legitimación de este movimiento en México, pues también coadyuvaron las expresiones en otras latitudes del continente, así como las polémicas trasatlánticas y las inclinaciones por el modernismo en España.

Por otra parte, mi intención de revisar críticamente los antecedentes teóricos en torno al modernismo estuvo animada por la posibilidad de deslindarlo de las propuestas europeístas, ya que ello era reducirlo a influencias e imitaciones. En este aspecto hay una intención de integración y consolidación de un proyecto, por lo que más que influencias, como dice Rama, son apropiaciones de

una tradición. Hay que distinguir entre influencias literarias, parecidos involuntarios y diferencias irreductibles; la influencia tendría que ser recíproca y profunda, establecida por medio de un diálogo con la tradición, no como mera imitación. Lo que he buscado ha sido incluir el modernismo mexicano en el discurso crítico latinoamericano para entender los mecanismos de producción literaria y de construcción de sentido, así como la función de los agentes culturales en los centros de producción y enunciación del modernismo.

El rescate del corpus modernista ha sido amplio e importante, lo que también me ha permitido realizar nuevos estudio a la luz de textos que antes habrían sido considerados innecesarios. Este estudio de las polémicas, si bien obedece a la inquietud por entender los procesos culturales, no había sido considerado como “producción” del modernismo sino como “antecedente” marginal de una estética. Por lo tanto, he estudiado las polémicas modernistas sin afán de reducirlas al conflicto decadentismo-modernismo, ni como “ejercicio de experimentación” y de implantación de una poética, ni por “moda” o afán “moderno”.

Las polémicas no configuran una poética, revelan la inclusión de poéticas, la heterogeneidad y la búsqueda de universalidad, así como la configuración de un discurso dominante dentro de la política cultural mexicana. En las polémicas modernistas se aprecia una crítica a la ausencia de Modernidad, pero sobre todo al establecimiento de una política moderna con fines progresistas en una ideología política sin bases liberales, ni con una tradición política moderna.

Ahora bien, con respecto a “las influencias” e imitaciones, ya Octavio Paz notaría la cercanía entre el modernismo y el romanticismo –argumento que permite entender el modernismo dentro y no paralelo al simbolismo–, lo que nos llevaría a pensar este movimiento como “nuestro romanticismo”, y si bien sí hay relaciones, y pareciera entonces desprenderse la asimilación del romanticismo en el fondo, en la implicación epistemológica, guardan grandes diferencias. La diferencia fundamental del modernismo con el romanticismo es que mientras la actitud romántica incitaba a la creación de la imposibilidad y a la rebeldía, el modernismo incitaba a la transigencia y a la evolución, al permanente

cambio, tal como lo va apuntando Octavio Paz a lo largo de sus artículos que tocan este movimiento.

Dentro de la historiografía literaria es posible ver que el modernismo en sí ya cambia un paradigma en la actitud y finalidad del arte, pues si bien los escritores modernistas pugnan por deslindar la literatura de una intención meramente práctica, de apartar la política cultural de ese momento, utilizan la “libertad artística” como argumento salvífico que les permitiría después instaurar el modernismo como discurso hegemónico, paradoja que se resuelve con la base del “programa”: la libertad y la heterogeneidad. Así, pese a las críticas contra el proyecto de Nación y la construcción de un Estado liberal, cuyo motor era el positivismo, estos actores culturales del modernismo terminan por formar parte del grupo de funcionarios del gobierno porfirista, lo que deja aún más en claro la inclinación y la intención de esta polémica. Se deja en evidencia que la creación de redes intelectuales se establece con el fin de formar, ampliar e incidir en el campo cultural.

Los modernistas, conscientes de no querer fundar un programa ni un sistema, piensan su movimiento dentro de un marco sin límites poéticos, que si bien encuentra la justificación en el *idealismo* propuesto por Gutiérrez Nájera, cuya defensa es hacia la libertad del arte, y del arte por el arte, no pretende el esteticismo, sino la finalidad ligada a la experiencia estética. La cual no se encuentra divorciada de la crítica, de la libertad y la transformación epistemológica. Así, el modernismo fue ante todo una crítica a la Modernidad, y no el esteticismo y la torre de marfil, como se ha querido ver. Antes que la forma en las obras modernistas se encuentra el fondo, o mejor dicho, el trasfondo ideológico y ético. La actitud de cuestionamiento hacia lo establecido, el dogma y lo hegemónico. La búsqueda de la voz propia se inscribe en una tradición, dentro de un universo lingüístico y cultural, el modernismo busca implantarse como centro, como lugar de enunciación y construcción de sentido, de una tradición.

Con este trabajo no pretendo cerrar la discusión sobre las polémicas modernistas, sino abrir el campo de investigación a nuevos estudios que permitan comprender de manera más amplia la formación de un proceso cultural y literario. Propongo una lectura para realizar el análisis de textos en

relación con las tensiones culturales y redes intelectuales, para este cometido me fue necesario hacer un corte dentro de los estudios literarios sobre el modernismo, que sirviera como cimiento de la argumentación de los estudios de la materialidad de las producciones literarias.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS:

“Avisos. *El país*”, *México Gráfico*, año V, 11 de diciembre de 1892, p: 7.

Campos, Rubén M. *El Bar. La vida literaria de México en 1900*, pról. de Serge I. Zaïtzeff, México: UNAM (Ida y regreso al siglo XIX), 1996.

Dávalos, Balbino. “Preludio” (Dávalos: <http://www.laestafetadelviento.es>) [consultada 23 de noviembre de 2013].

Decadente. “Decadencias”, *El Universal*, no. 25, 29 de enero de 1893, p: 4.

Froll, Claudio [Ignacio M. Luchichí López]. “Crónica de la semana”, *El Universal*, no. 37, 12 de febrero de 1893, p: 2.

Gutiérrez Nájera, Manuel [El Duque Job]. “Al pie de la escalera”, *Revista Azul*, Tomo I, año I, (6 de mayo de 1896).

_____. “El cruzamiento en literatura”, en *La construcción del modernismo (antología)*, introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, México: UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137), 2002, pp: 91-99.

_____. “El arte y el materialismo”, en *La construcción del modernismo (antología)*, introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, México: UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137), 2002, pp: 3-32.

_____. “La poesía mexicana en 1891”, en *Obras I. Crítica Literaria, Ideas y temas literarios. Literatura Mexicana*, ed. de Mejía Sánchez, Ernesto, Crítica literaria. Obras I. E. Mapes, Ernesto Mejía Sánchez y Porfirio Martínez Peñaloza, México: UNAM, 1995. pp: 447-452.

_____. “El movimiento literario en México”, en *Obras I. Crítica Literaria, Ideas y temas literarios. Literatura Mexicana*, ed. de Mejía Sánchez, Ernesto, Crítica literaria. Obras I. E. Mapes, Ernesto Mejía Sánchez y Porfirio Martínez Peñaloza, México: UNAM, 1995, pp: 189-193.

_____. “La protección a la literatura”, en *Obras I. Crítica Literaria, Ideas y temas literarios. Literatura Mexicana*, ed. de Mejía Sánchez, Ernesto, Crítica literaria. Obras I. E. Mapes, Ernesto Mejía Sánchez y Porfirio Martínez Peñaloza, México: UNAM, 1995, pp: 65-69.

_____. “Literatura propia y literatura nacional”, en *Obras I. Crítica Literaria, Ideas y temas literarios. Literatura Mexicana*, ed. de Mejía Sánchez, Ernesto, Crítica literaria. Obras I. E. Mapes, Ernesto Mejía Sánchez y Porfirio Martínez Peñaloza, México: UNAM, 1995, pp: 83-89.

_____. “La sonata de Kreutzer”, *El Siglo XIX*, 4 de junio de 1892, p: 2.

Horta, Aurelio. “Literatura para el pueblo”, *El Partido Liberal*, t. XX, no. 3272, 20 de junio de 1896, p: 1.

Indolente. “Un decadente. Su estilo”, *El Demócrata*, no. 5, año 1, 7 de febrero de 1893, p:3.

Jeanbernat. “El Decadentismo”, *Diario del Hogar*, año. XII, no. 139, 22 de febrero de 1893, p: 1.

“La literatura extranjera en México”, *El Municipio Libre*, no. 3, 29 de enero de 1892.

La República literaria, revista de ciencias, letras y bellas artes (1886-1890), director José López Portillo y Rojas.

Leduc, Alberto. “Decadentismo. A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco de Olaguíbel y Luis Vera”, *El País*, 29 de enero de 1893, p: 2.

“Los editores”, *México Gráfico*, año V, del 13 de julio de 1892, p: 1.

“Los literatos mexicanos y su suerte”, *El Nacional*, año. XIX, no. 9, 10 de julio de 1896, p: 1.

Monroy, José [Doctor P.P. Ch.]. “A *Rip-Rip*. Nuestra literatura”, *El Nacional*, año XVIII, no. 291, 19 de junio de 1896, p: 1.

_____. “A *Rip-Rip*. Los nuevos poetas”, *El Nacional*, año XVIII, no. 296, 26 de junio de 1896, p: 1.

Nervo, Amado. [*Rip-Rip*]. “Fuegos Fatuos. Nuestra literatura”, *El Nacional*, año XVIII, no. 287, 15 de junio de 1896, p: 1.

_____. “Fuegos Fatuos. La literatura y el pueblo”, *El Nacional*, año XVIII, no. 293, 22 de junio de 1896, p: 1.

_____. “Fuegos Fatuos. Los poetas mexicanos y el pueblo”, *El Nacional*, año XVIII, no. 297, 27 de junio de 1896, p: 2.

_____. “Fuegos Fatuos. La última palabra”, *El Nacional*, año XIX, no. 4, 4 de julio de 1896, p: 1.

_____. “Fuegos fatuos. El decadentismo y el castellano”, *El Nacional*, año XIX, no. 15, 17 de julio de 1896, p: 1.

_____. “Words, words, words” en *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 26 de marzo de 1894. Recogido por Gustavo Jiménez en “Cuatro crónicas de Amado Nervo”, en *Literatura mexicana*, vol. IX, núm. 2, México, 1998, pp: 536-538.

_____. “Los modernistas mexicanos. Réplica”, *El Mundo*, no. 394, 2 de enero de 1898, p: 3.

_____. “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, *El Mundo*, no. 418, 30 de enero de 1898, p: 4.

_____. “Los modernistas mexicanos. Últimas palabras”, *El Mundo*, no. 430, 25 de febrero de 1898, p: 2.

_____. “Odios artísticos”, en *Fuegos Fatuos y Pimientos Dulces. Amado Nervo*, México: Porrúa, 1976, pp: 250-252.

Panes, Manuel M. “Cohetes corredizos. Estragos literatos”, en *La construcción del modernismo (antología)*, introducción y rescate de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, México: UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137), 2002, pp: 213-214.

“Psicologías literarias. Jesús Urueta. A propósito de unos disparates”, *El Demócrata*, no. 16, año 1, 18 de febrero de 1893, p: 3.

Quevedo y Zubieta, Salvador de, “Un sepultado”, *La república literaria. Revista de ciencias, letras y bellas artes*, marzo de 1887- marzo de 1888, pp: 235-301.

Racha. “El decadentismo. Escuela moderna de literatura”, *El Demócrata*, no. 10, año 1, 12 de febrero de 1893, p: 1.

Rivera Fuentes, José Primitivo. “Borriones, I. Decadentismo” en *Diario del Hogar*, año XII, 26 de enero de 1893.

“Rostros y semblanzas”, *El Siglo XIX*, 1 de agosto de 1891.

Salado Álvarez, Victoriano. *Antología de crítica literaria*, pról. y notas de Porfirio Martínez Peñaloza, México, 1969.

_____. “Los modernistas mexicanos. Oro y negro”, *El Mundo*, no. 390, 29 de diciembre de 1897, p: 3.

_____. “Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo”, *El Mundo*, no. 406, 16 de enero de 1898, p: 4.

_____. “Los modernistas mexicanos. Réplica al señor don Jesús E. Valenzuela”, *El Universal*, no. 34, 25 de febrero de 1898, p: 4.

_____. “Los modernistas mejicanos”, *De mi cosecha. Antología crítica literaria*, pp: 30-37.

“Sucesos varios. La Revista Moderna”, *El País*, 7 de enero de 1893, p: 3

“Sucesos varios. Nuestro número literario”, *El País*, 8 de enero de 1893, p: 3.

“Sucesos varios. Importante aclaración”, *El País*, 13 de enero de 1893, p: 3.

“Sucesos varios. Hostia”, *El País*, 24 de enero de 1893, p: 3.

Tablada, Juan José. “Sonata de sangre” en *El Florilegio*, Vda. de Ch. Bauret, 1904, p: 200-201.

_____. *La feria de la vida*, México: CONACULTA, 1991.

_____. *Obras-IV. Diario (1900-1944)*, ed. de Guillermo Sheridan, México: UNAM, 1992.

_____. “*Exempli gratia. O fábula de los siete trovadores y de la Revista Moderna*”, *Revista Moderna. Arte y ciencia (1898-1903)*, México: UNAM, 1967, p: 3.

_____. “Altamirano muerto”, *El País*, 18 de febrero de 1893, p: 4.

_____. “Misa negra” en *Antología del modernismo (1884-1921)*, México: UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario) y Ediciones Era, 1999, p: 220.

_____. “Cuestión literaria. Decadentismo”, *El País*, 15 de enero de 1893, p: 2.

_____. “Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme I*”, *El Nacional*, 9 de enero de 1898, p: 3.

_____. “Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme II*”, *El Nacional*, 16 de enero de 1898, p: 3.

_____. “Notas de la semana”, *El Nacional*, 11 de junio de 1898, p: 1.

Urueta, Jesús. “Hostia. A José Juan Tablada”, *El País*, 23 de enero de 1893.

Valenzuela, Jesús E. *Mis recuerdos. Manojos de rimas*, México: CONACULTA: 2001.

_____. “El modernismo en México”, *El Universal*, no. 20, 26 de enero de 1898, p: 3.

_____. “Los modernistas mexicanos”, *El Universal*, [26 de febrero] no. 40, 4 de marzo de 1898,
p: 4.

FUENTES SECUNDARIAS:

- Altamirano, Carlos. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Azam, Gilbert. *El modernismo desde dentro*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- Ballart, Pere. *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Cuaderns Crema, 1994.
- Barreda, Gabino. “Oración Cívica”, en *Estudios*, pról. de José Fuentes Mares, México: UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario: 26), 1998, pp: 65-104.
- Benjamin, Walter. “París, capital del siglo XIX”, en *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones IV*, trad. de Jesus Aguirre, Madrid: Taurus, 1999.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la Modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal, México: Siglo XXI, 1998.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*, trad. de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid: Taurus, 1986.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la Modernidad: vanguardia, decadentismo, kitsch, posmodernismo*, trad. de María Teresa Beguristain, Durham: Duke University Press, 1987.
- Candido, Antonio. *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*, trad. de Jorge Ruedas de la Serna, México: UNAM, 2007.
- Carballo, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara (Colección Reloj de Sol), 1991.
- Cassin, Bárbara. *El efecto sofisticado*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Chartier, Roger. *Pluma de ganso, libros de letras, ojo viajero*, trad. de Alejandro Pescador, México: Universidad Iberoamericana, 1997.

Chaves, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles, Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*, México: UNAM, 2007.

_____. *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México: UNAM, 2005.

Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (Int. y rescate). *La construcción del Modernismo. (antología)*, México: UNAM, 2002.

_____. *El modernismo en México a través de cinco revistas*, México: UNAM-IIF, 2000.

_____. “Una crónica de las polémicas modernistas” en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. de Rafael Olea Franco, México: El Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), 2001, pp: 61-83.

_____ y Fernando Curiel Defossé (coords.). *Revista Moderna en México, 1903-1911. Contexto*, México: UNAM, 2002.

Cosío Villegas, Daniel. *La constitución de 1857 y sus críticos*, México: El Colegio Nacional y Fondo de Cultura Económica, 2007.

Cuervo, Rufino José, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, Bogotá: Echeverría Hermanos, 1975.

Curiel, Fernando Defossé. *Tarda necrofilia. Itinerario de la Segunda Revista Azul*, México: UNAM, 1996.

Díaz Ruiz, Ignacio. *El modernismo hispanoamericano. Testimonios de una generación*, México: UNAM (Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe), 2007.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa

Cecilia Frost Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*, México: Grijalbo, 1985.

González, Luis. “El liberalismo triunfante” en *Historia general de México*, ed. del Centro de Estudios Históricos, México: El Colegio de México, 2007, pp: 633-706.

González Guerrero, Francisco (ed. e introducción). *Fuegos Fatuos y Pimientos Dulces. Amado Nervo*, México: Porrúa, 1976.

González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, México: SEP, 1928.

González Pérez, Aníbal. *A companion to Spanish American Modernismo*, New York: Boydell & Brewer, 2007.

_____. *The Politics of Spanish American Modernism*, Cambridge: Gerard Aching, 1997.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*, Madrid: Gredos, 1963.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. *Insistencias*, Ariel, Bogotá: 1998.

Hale, Charles. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, trad. Purificación Jiménez, México: Vuelta, 1991.

Henríquez Ureña, Marx. *Breve historia del modernismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Henríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London: New Fetter Lane, 2005.

Jiménez Aguirre, Gustavo. “Un 'camino que anda' por la poesía de Amado Nervo”, en Amado Nervo, *Poesía reunida*, México: UNAM-CONACULTA, 2010, pp: 41-90.

_____. “La casa azul y la cofradía del arte: Dos revistas mexicanas en el imaginario intercontinental de la “raza latina” (1894-1903)”, *Revista de Estudio Hispánico*, Tomo XLVI, no. 2, junio 2012, pp: 289-308.

Jiménez Panesso, David. *Fin de siglo: decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1994.

Jiménez Rueda, Julio. *Historia de la literatura mexicana*, México: Botas, 1934.

_____. *Letras mexicana en el siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*, México: Fontamara, 2000.

Kourgeogou-Bastea, Christina. “Un arrebatado decadentista: el pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada” en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. de Rafael Olea Franco, México: El Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), 2001, pp: 35- 46.

Lara Astorga, Eliff. “El vuelo del Ángel caído: la renovación poética de Amado Nervo” en Amado Nervo, *Poesía reunida*, México: UNAM-CONACULTA, 2010, pp: 91-132.

López Eire, Antonio. *Objeto y esencia de la Retórica*, México: UNAM (Bitácora de Retórica), 2009.

Mandujano Jacobo, Pilar. “La Revista Moderna: consolidación del proyecto estético del modernismo hispanoamericano”, en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. de Rafael Olea Franco, México: El Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), 2001, pp: 595-602.

Molloy, Sylvia. “Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin de siglo”, en ed. de Juan Villegas, *Actas Irving-92. Asociación Internacional de Hispanistas. I. De Historia, lingüística, retóricas y*

poéticas, University of California, Irving, 1992, pp: 17-28.

O'Gorman, Edmundo. *México, el trauma de su historia*, México: CONACULTA, 2004.

Olivares, Jorge. *La novela decadente en Venezuela*, Caracas: Armitano, 1984.

Olivio Jiménez, José. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid: Hiperión, 1895.

Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1884-1921)*, New York: Las Américas, 1961.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*; pról. de Julio Le Riverend, La Habana: Editorial de ciencias sociales, 1983.

Pacheco, José Emilio (pról). *Antología del modernismo (1884-1921)*, México: UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario) y Ediciones Era, 1999.

Palti, Elías José. *La invención de una legitimidad: razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX: (un estudio sobre las formas del discurso político)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Paz, Octavio. *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, (Obras completas. Edición del autor), tomo III, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

_____. *Los hijos del Limo*, en *La casa de la presencia. Poesía e historia*. (Obras completas. Edición del autor), tomo I, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. “El caracol y la sirena: Rubén Darío”, en *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, (Obras completas. Edición del autor), tomo III, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp: 137-171.

_____. “Alrededores de la literatura hispanoamericana”, en *Fundación y disidencia. Dominio*

hispánico, (Obras completas. Edición del autor), T. III, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp: 49-58.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la Literatura Romántica*, trad. de Rubén Mettini, Barcelona: Acantilado, 1999.

Perelman, Chaïm. *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*, Madrid: Gredos, 1989.

Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina. El modernismo*, La Habana: Casa de las Américas, 1976.

Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*, trad. de Rosa Chacel, Madrid: Revista de Occidente, 1964.

Puig, Luisa. *La realidad ausente: teoría y análisis polifónico de la argumentación*, México: UNAM e IIFL, 1991.

Rama, Ángel. “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 5 (1974): 9-38.

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*, Ediciones Buenos Aires: El Andariego, 1984.

_____ (pról.) a Rubén Darío. *Poesía*, Caracas: Ayacucho, 1988, pp: IX-LII.

_____ *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

Reyes, Alfonso. *La crítica en la edad ateniense*, en *Obras completas de Alfonso Reyes, XIII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Safransky, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, trad. de Raúl Gabás, México: Tusquets, 2009.

- Sanín Cano, Baldomero. *¿Existe una literatura hispanoamericana?*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2012.
- Schneider, Luis Mario. *Ruptura y continuidad: la literatura mexicana en polémica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*, Madrid: Cátedra, 2003.
- Schulman, Ivan. *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, México: Siglo XXI-UNAM, 2002.
- Speckman Guerra, Elisa. “El Porfiriato”, en *Nueva historia mínima de México ilustrada*, ed. de Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, Luis Jáuregui *et ál*, México: El Colegio de México, 2008 pp: 340-386.
- Taylor, Charles. *Ensayos sobre el conocimiento, el lenguaje y la modernidad*, Buenos Aires: Paidós: 2007.
- Valdés, Héctor (estudio preliminar). *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia. (1898-1903)*, México: UNAM, 1967.
- Villena, Luis Antonio de. *Diccionario esencial del fin de siglo*, Madrid: Valdemar, 2001.
- Villoro, Luis. *El proceso ideológico de la revolución de independencia*, México: IMBA-UNAM: 1983.
- von Ziegler, Jorge. “Las revistas azules”, en *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*; ed. de Belem Clark de Lara, Elisa Speckman Guerra; UNAM, 2005, pp: 209-238.
- Ward, Thomas. “Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50: 2 (2002), pp: 285-515.
- Zavala Díaz, Ana Laura. “La blanca lápida de nuestras creencias': notas sobre el decadentismo

mexicano” en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. de Rafael Olea Franco, México: El Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), 2001, pp: 47-60.

_____. “*Lo bello es siempre extraño*”: *hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, Tesis para obtener el grado en la Maestría en Letras (Mexicanas), México: Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

_____. *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*, México: UNAM, 2012.

Zea, Leopoldo. *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, México: Fondo de Cultura Económica (Selección de Obras de Filosofía), 1968.

Zuleta, Ignacio. *La polémica modernista: El modernismo de Mar a Mar (1898-1907)*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1998.